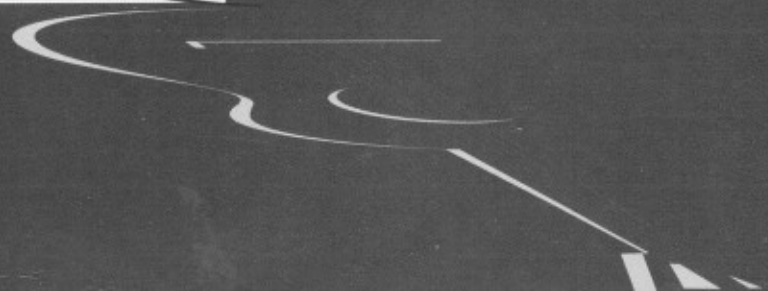
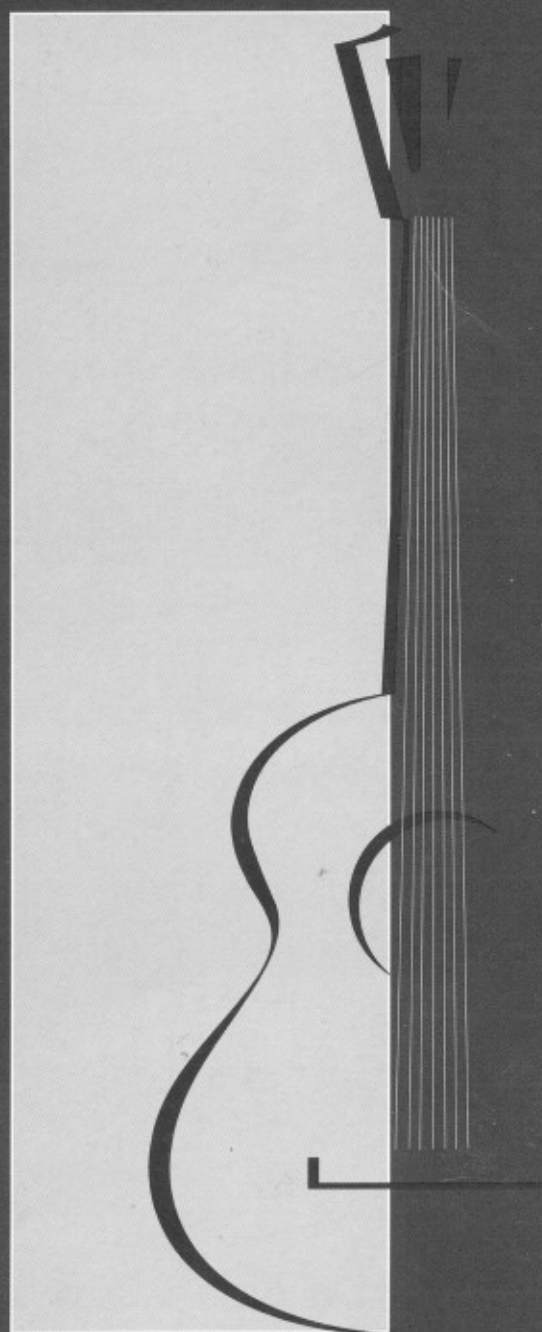


Сергей РУДНЕВ



Русский  
стиль игры  
на классической гитаре



Сергей РУДНЕВ

*Р*усский  
стиль игры  
на классической гитаре

ТУЛА, 2002



УДК 787.61  
ББК 85.315  
Р 83

Данное пособие рассматривает специфические особенности игры, лежащие в основе русской гитарной школы XIX–XX вв.

В сборнике представлены технические приемы, использовавшиеся при игре на русской семиструнной гитаре, и даны рекомендации по их адаптации для классической шестиструнной гитары.

Авторский анализ исторических материалов и репертуарного наследия позволяет выделить русский стиль игры на гитаре в самостоятельную ветвь исполнительства.

Этим сборником начинается цикл публикаций, посвященных русскому гитарному наследию.

К пособию также прилагаются видеоматериалы под рубрикой «Русский стиль игры на классической гитаре».

Адресуется широкому кругу музыкантов-исполнителей.

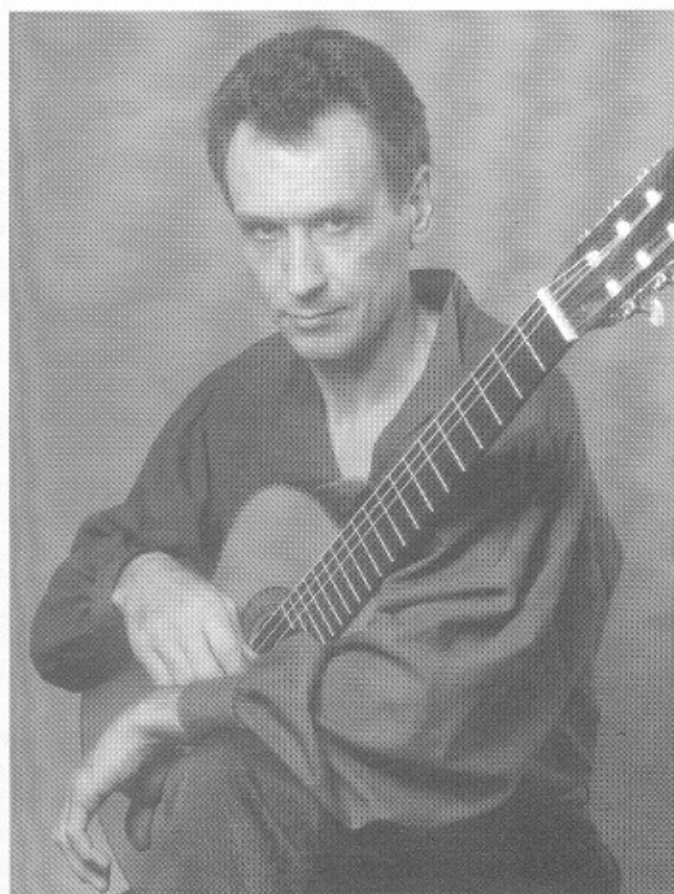
Руднев С. И.  
Р 83 Русский стиль игры на классической гитаре: Методическое пособие — Тула:  
Издательский дом «Ясная Поляна», 2002. — 208 с.

ISBN 5-93322-006-X

УДК 787.61  
ББК 85.315

ISBN 5-93322-006-X

© Сергей Руднев «Русский стиль игры  
на классической гитаре», 2002 г.  
© Издательский дом «Ясная Поляна», 2002 г.



## ОТ АВТОРА

К настоящему времени гитара стала одним из любимейших инструментов во всех странах. Вырос уровень исполнительского мастерства, резко увеличились объемы звукозаписи. Информация о гитаре, способах игры, стилевых особенностях стала более доступной во многом благодаря видеотехнике. Но все-таки одной из главных причин популярности инструмента, наверное, является гитарный репертуар, не похожий ни на какой другой. Сегодня, когда гитара стала широко раскрывать свои возможности, во

всем мире наблюдается тенденция к использованию различных авторских методик, которые в той или иной степени отражают особенности и достижения национальных гитарных школ. Совершенно очевидно, например, различие в звучании гитар испанской, гавайской и латиноамериканской.

А что же в России? Мы также имеем свой национальный инструмент — русскую семиструнную гитару, но, к сожалению, слышим ее очень мало или не знаем о существовании ее школы и репертуара.

Автор предлагает вашему вниманию анализ некоторых исполнительских особенностей русского стиля игры на семиструнной гитаре и призывает внимательно отнестись к уникальному практическому опыту ведущих национальных исполнителей.

Сведения, касающиеся стилевых особенностей игры на семиструнной гитаре, разрозненны и порой противоречивы. Недостаток конкретного методического материала отчасти обусловлен тем, что именно манера игры обсуждалась и передавалась от учителя к ученику непосредственно — «с рук». Материал данного сборника рассказывает лишь о некоторых важных особенностях исполнения и иллюстрирует предпринятую автором попытку дифференциации исполнительских приемов. В большей степени это касается исполнения одних и тех же приемов на гитарах разных типов. По сути, автор предлагает так использовать универсальные возможности классической

шестиструнной гитары, чтобы она, пусть частично, но «заговорила» по-русски. Важность затрагиваемой темы очевидна, поскольку русскому гитарному репертуару в программах современных гитаристов стала отводиться значительная роль. Данное пособие поможет лучше понять суть вопроса, касающегося звучания разных видов гитар. Изучение и анализ исторических материалов по русской гитаре позволяют автору говорить об уникальности русской гитарной школы. Особенно важным автору представляется восстановление некоторых малоизвестных страниц отечественной истории и сохранение памяти о лучших мастерах русского гитарного движения.

Данное пособие в первую очередь адресуется тем, кто активно интересуется русской музыкой и хочет использовать ее в своем репертуаре.

Автор выражает искреннюю благодарность всем, кто оказал помощь в подготовке сборника: М. Яблокову, В. Попову, В. Богдановичу — за предоставленные материалы, С. Соломатину — за работу по корректуре нот и их профессиональный набор. Отдельная благодарность выражается заслуженному работнику культуры РФ композитору Г. Гиндесу и музыковеду Е. Рудневой за неоценимую помощь в редактировании материала, а также Л. Глику за материальную поддержку. И особая благодарность выражается директору музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» В. Толстому за содействие в издании этой работы.

# ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Гитарное исполнительство в России имеет свою неповторимую историю. Однако в данной работе мы рассмотрим лишь те ее страницы, которые имеют непосредственное отношение к практике игры на семиструнной гитаре и затрагивают особенности, лежащие в основе формирования русского гитарного стиля.

Русская гитарная школа складывалась в период, когда в Западной Европе классическая гитара уже заявила о себе как о самостоятельном солирующем концертном инструменте. Особенной популярностью она пользовалась в Италии, Испании. Появился целый ряд исполнителей и композиторов, создавших новый, ставший классическим репертуар. Наиболее известные из них — Д. Агуадо, М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Каркасси. Позже к гитаре обращались и для нее писали такие замечательные музыканты, как Франц Шуберт, Никколо Паганини, Карл Вебер и др.

Основным отличием русской гитары от популярной в Европе классической стало количество струн (семь, а не шесть) и принцип их настройки. Именно вопрос строя всегда являлся краеугольным камнем в извечном споре о преимуществе шести- или семиструнной гитары. Понимая особую важность этого вопроса, считаем необходимым вернуться к теме о происхождении семиструнной гитары и появлении ее в России.

К концу XVIII в. в Европе существовало несколько типов гитар различной конструкции, размеров, с разным количеством струн и множеством способов их настройки<sup>1</sup> (достаточно упомянуть, что количество струн варьировалось от пяти до двенадцати)<sup>2</sup>. Большая группа гитар объединялась по принципу настройки струн по квартам с одной мажорной терцией в середине (для удобства будем называть этот строй квартовым). Эти инструменты были широко распространены в Италии, Испании, Франции.

В Великобритании, Германии, Португалии и Центральной Европе бытовала группа инструментов с так называемым терцовым строем, в котором при настройке голосовых струн преимущество отдавалось терциям (например, две большие терции разделялись квартой).

Обе эти группы инструментов объединяло то, что музыка, написанная для одного строя, могла исполняться при использовании небольшой арранжировки на инструменте другого строя<sup>3</sup>.

Для нас представляет интерес гитара с четырьмя двойными струнами, пришедшая из Англии в Европу, а из Европы — в Россию (Санкт-Петербург). Строй этой гитары имел два типа: квартовый и терцовый. Последняя отличалась от семи-

струнной русской гитары размерами (была значительно меньше), но практически предвосхитила принципы ее настройки по развернутому мажорному трезвучию (g, e, c, G, F, C, G). Этот факт для нас представляется очень важным.

Отсутствие исторических свидетельств о трансформировании корпуса гитары, ее величине и общей мензуре струн позволяет лишь предполагать варианты их развития. Скорее всего, размеры грифа гитары обуславливались удобством игры, а натяжение струн, их настройка, соответствовали тесситуре певческого голоса. Возможно, усовершенствования привели к увеличению корпуса, замене металлических струн на жильные<sup>4</sup>, следовательно — к «снижению» тесситуры звучания, «сползанию» общего строя вниз.

Нет достоверных сведений, подтверждающих, что именно эта гитара послужила прототипом русской «семиструнки». Но их родство очевидно. История гитарного исполнительства в России связана с появлением в период царствования Екатерины Великой (1780–90-е гг.) иностранных гитаристов, игравших на терцовых и квартовых гитарах. Среди них — Джузеппе Сартти, Жан-Батист Генглез. Появляются публикации сборников пьес для 5–6-струнной гитары, гитарные журналы<sup>5</sup>.

Игнац фон Гельд (Игнатий фон Гельд) впервые публикует пособие под названием «Легкий метод обучения игре на семиструнной гитаре без учителя»<sup>6</sup>. К сожалению, не сохранилось ни одного экземпляра этой первой русской школы игры на гитаре, а также сведений о методике преподавания ее автора, о типе гитары, способе ее настройки. Существуют лишь свидетельства современников о том, что Гельд был замечательным исполнителем на английской гитаре<sup>7</sup>.

Но подлинным основоположником русской гитарной школы стал поселившийся в Москве в конце XVIII в. образованный музыкант, великодушный арфист Андрей Осипович Сихра<sup>8</sup>. Именно он ввел в практическое музицирование семиструнную гитару со строем d, h, g, D, H, G, D, за которой впоследствии закрепилось название «русская».

Мы не можем знать, насколько А. Сихра был знаком с европейскими экспериментами по созданию гитар с разным количеством струн и способами их настройки, пользовался ли он их результатами в работе над «усовершенствованием» (по его собственному выражению) классической шестиструнной гитары. Это и не столь существенно.

Важно то, что А. Сихра, являясь горячим поклонником гитарного исполнительства, блестящим педагогом и грамотным популяризатором



своих идей, оставил яркий след в истории развития русского инструментального исполнительства. Используя лучшие достижения классической испанской гитарной школы, он разработал методику обучения игре на семиструнной гитаре, изложив ее позже в вышедшей в 1832 и 1840 гг. «Школе»<sup>9</sup>. Используя классические формы и жанры, Сихра создал новый репертуар специально для «русской гитары» и воспитал блестящую плеяду учеников.

Благодаря деятельности А. О. Сихры и его сподвижников семиструнная гитара приобрела необычайную популярность среди представителей разных сословий: ей увлекались русская интеллигенция и представители средних классов, к ней обращались музыканты-профессионалы<sup>10</sup> и любители бытового музицирования; современники стали связывать ее с самой сущностью русской городской народной музыки. Описание чарующего звучания семиструнной гитары можно найти в прочувствованных строках Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Чехова, Толстого и многих других поэтов и писателей. Гитару стали воспринимать как *естественную* часть русской музыкальной культуры.

Напомним, что гитара А. Сихры появилась в России в условиях, когда семиструнную гитару почти нигде не видели, ее невозможно было приобрести ни в лавках, ни у кустарных мастеров. Сейчас можно лишь удивляться, как быстро (за 2–3 десятилетия) эти мастера, среди которых были и крупнейшие скрипичные, смогли наладить производство «русской» гитары. Это Иван Батов, Иван Архузен, Иван Краснощеков<sup>11</sup>. Одними из лучших считались гитары венского мастера И. Шерцера. По свидетельствам современников, неповторимой индивидуальностью отличались гитары Ф. Савицкого, Е. Ерошкина, Ф. Пасербского. Но сейчас мы не будем на этом останавливаться, т. к. это заслуживает отдельного разговора.

Национальный колорит семиструнной гитаре придавали также написанные для нее аранжировки на темы русских народных песен. «Влияние народной музыки на музыкальное искусство является, конечно, частью традиций многих наций. В России, однако, народная музыка стала предметом самого неистового увлечения народа своей собственной музыкой, может быть, одного из самых замечательных движений русской души»<sup>12</sup>.

Справедливости ради надо заметить, что произведения А. Сихры на русские темы были написаны в стиле классических вариаций и не имели такого самобытного, чисто русского колорита, который отличает аранжировки других русских гитаристов<sup>13</sup>. В частности, огромный вклад в формирование русской гитарной школы как самобытного национального явления внес Михаил Тимофеевич Высоцкий<sup>14</sup> — создатель

многочисленных сочинений на темы русских народных песен. М. Высоцкий вырос в с. Очаково (в 12 км от Москвы) в имении поэта М. Хераскова, ректора Московского университета, в атмосфере любви и бережного отношения к русским народным традициям. Мальчик мог слушать замечательных народных певцов, принимать участие в народных обрядах. Будучи сыном крепостного, Миша мог получить образование, только присутствуя на собраниях творческой интеллигенции в доме Херасковых, слушая стихи, диспуты, импровизированные спектакли образованных гостей.

Среди них был основной учитель М. Высоцкого — Семен Николаевич Аксенов<sup>15</sup>. Он заметил одаренность мальчика и стал давать ему уроки игры на русской гитаре. И хотя эти занятия не носили систематического характера, мальчик делал значительные успехи. Именно благодаря стараниям С. Аксенова М. Высоцкий в 1813 г. получил вольную и переехал в Москву для дальнейшего обучения. Позже значительную помощь в освоении музыкально-теоретических дисциплин оказал Высоцкому известный музыкант, композитор А. Дюбюк.

М. Высоцкий стал замечательным гитаристом-импровизатором, композитором. Вскоре к нему пришла слава непревзойденного гитариста-виртуоза. По свидетельствам современников, игра Высоцкого поражала «не одной необыкновенной техникой своей... но своим вдохновением, богатством музыкальной фантазии. Он как бы сливался с гитарой: она была живою выразительницей его душевного настроения, его мыслей»<sup>16</sup>.

Вот как оценивал игру Высоцкого его ученик и коллега гитарист И. Е. Ляхов: «Его игра была непостижима, непередаваема и оставляла такое впечатление, которое не передать никакими нотами и словами. Вот жалобно, нежно, тоскливо прозвучала перед вами песня пряхи; небольшое фермато — и словно все заговорило ей в ответ: говорят, вздыхая, басы, им отвечают плачущие голоса дискантов, и весь этот хор покрывается богатыми примиряющими аккордами; но вот звуки, как усталые думы, переходят в ровные триоли, тема почти исчезает, словно певец задумался о чем-то другом; но нет, он снова возвращается к теме, к своей думе, и она звучит торжественно и ровно, переходя в молитвенное адажио. Вы слышите русскую песню, возведенную в священный культ... Все это так красиво и естественно, так глубоко задушевно и музыкально, как редко вы встретите в других композициях на русские песни. Тут вы не вспомните ничего подобного: все тут ново и оригинально. Перед вами — вдохновенный русский музыкант, перед вами — Высоцкий»<sup>17</sup>.

Отличительной чертой творчества Высоцкого стала опора на могучие пласты русского народного песенного и частично инструментального

творчества. Именно это определило развитие русской гитарной школы, ее московской ветви. М. Высоцкий, может быть, в меньшей степени занимался систематизацией рекомендаций по обучению игре на семиструнной гитаре, хотя и давал большое количество уроков. Но в его творчестве русская семиструнная гитара стала подлинно национальным инструментом, имеющим свой специальный репертуар, особые технические приемы и стилистические отличия, исполнительскую манеру, закономерности развития внутри музыкальных форм (имеем в виду связь поэтического содержания песни с процессом вариативного развития в музыкальной композиции). В этой связи М. Высоцкий для нас, наверное, является самой важной фигурой русского гитарного исполнительства. В его творчестве заложена основа самобытного стиля игры, а также указаны принцип получения мелодичного звука и сопутствующие ему приемы. Но об этом разговор пойдет позже.

Таким образом, с именами А. Сихры и М. Высоцкого, а также их лучших учеников связано появление в России самобытной гитарной школы.

<sup>1</sup> В. Г. Машкевич указывал на то, что в период конца XVIII — начала XIX вв. насчитывалось более 20 способов настройки гитары.

<sup>2</sup> Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Имеется в виду гитарный журнал Березовского, упоминаемый Б. Вольманом в книге «Русские печатные ноты XVIII в.». Л.: Музгиз, 1957. С. 229.

<sup>7</sup> Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

<sup>8</sup> М. Стахович указывает на 1790 г.

<sup>9</sup> А. Сихра. Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары, дополненная пьесами из любимых опер и балетов.

<sup>10</sup> Музыку для семиструнной гитары на стихи разных

В заключение хочется сказать о том, что широкое распространение гитары в России за короткий исторический промежуток времени не может быть случайностью. Скорее, это хорошее доказательство состоятельности инструмента. Имеется достаточно оснований гордиться достижениями русской гитарной школы. Однако с горечью можно констатировать, что мы не знаем всей правды о своем инструменте и наследия, созданного для него. Это важно знать и понимать сегодня, когда разрушено до основания почти все то, чем гордилась Россия в прошлом, а взамен ничего не создано. Может быть, пришло время повернуться лицом к русскому гитарному наследию? Его составляют сочинения, методики и репертуар образованнейших людей своего времени. Вот некоторые имена: М. Стахович — дворянин, историк, писатель; А. Голиков — дворянин, коллежский регистратор; В. Саренко — доктор медицинских наук; Ф. Циммерман — дворянин, помещик; Н. Макаров — помещик, крупный библиограф; В. Морков — дворянин, действительный статский советник; В. Русанов — дворянин, дирижер, выдающийся редактор.

поэтов сочиняли М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский, Э. Направник и др.

<sup>11</sup> Наверное, символично, что первые мастера-изготовители русской гитары звались Иванами — с этим именем на Руси связывались такие характерные национальные черты, как деловитость, смекалка, широта души.

<sup>12</sup> Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

<sup>13</sup> Классическая гитара в России / Сост. М. С. Яблочков. Екатеринбург, 1992. С. 317.

<sup>14</sup> Правильно — «Высоцкий», а не Высотский при рождении.

<sup>15</sup> С. Аксенов — один из лучших учеников А. Сихры.

<sup>16</sup> В. Русанов, цит. по кн. «Классическая гитара в России и СССР». Екатеринбург, 1992. С. 308.

<sup>17</sup> В. Русанов, цит. по кн. «Классическая гитара в России и СССР». Екатеринбург, 1992. С. 308.



## ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОГО СТИЛЯ ИГРЫ НА ГИТАРЕ

Известно, что конструктивные особенности инструмента влияют на качество его звука. Это имеет прямое отношение к теме нашего исследования. В конструкции семиструнной гитары используется более жесткая верхняя дека, следствием этого является несколько большая продолжительность звука. Традиционная русская гитара имела при этом металлические струны, в отличие от современного нейлона, что также отражалось на длительности звучания.

Эти немаловажные факторы способствовали получению более мелодичного, кантиленного звука, т. к. на «тянущемся» звуке легче делать вибрацию, глубже и плотнее звучит портаменто, легче играется штрих «легато». Настроенные по терциям струны, к тому же более тесно расположенные, порождают совсем другие обертоны, нежели на гитаре квартового строя. При игре арпеджио на открытых струнах звуки легко сливаются между собой, образуя хорошую «педаль». При этом аппликатура первых трех струн в закрытых позициях при переходе на октаву ниже остается прежней. Эта симметричная аппликатура очень хорошо помогает в игре длинных арпеджио, включая проходящие звуки, образуя гармоническую поддержку для мелодии в виде временной педали.

На классической гитаре аппликатура разных октав, за редким исключением, разная, и такой «педали» не образуется. Можно с большой долей уверенности констатировать, что такое качество, как «мелодизм», заложено в самой природе русской семиструнной гитары и является ее естественным свойством.

Мелодизм как важнейшая черта русского стиля игры обусловлен также особым отношением к отдельным техническим приемам, в частности «легато». Более слабое натяжение первой струны, на целый тон ниже, по сравнению с гитарой классической, позволяет несколько лучше исполнить этот прием. Большая продолжительность звучания струны, особенно металлической, часто позволяет исполнять «легато» в более медленных темпах, делать более плавные переходы со струны на струну и дает возможность слиговывать одной левой рукой большое количество звуков и даже исполнять длинные пассажи. Нужно сказать, что без «легато» нет русской гитары, это важная составная часть ее общей техники. Поэтому просто слепое копирование различных группировок нот не может выйти органично на гитаре классического типа, здесь важно знать правильную технологию игры, о чем пойдет речь ниже.

Особенностью ладовой окраски строя русской гитары является мажор, а не минор, как в классической. Очень много сочинений на семиструнной гитаре сделано с учетом открытых позиций, осо-

бенно в соль мажоре, что невозможно перенести на классическую гитару. В лучшем случае приходится перестраивать бас «ля» в «соль». Не всегда хорошо поднимать тональность на один тон вверх, хотя это иногда необходимо делать. К тому же тональности с бемольными знаками имеют большее распространение в репертуаре семиструнной гитары.

Каждая из тональностей, используемых русскими музыкантами, имеет набор так называемых проб и каденций, основанных на мелодическом обыгрывании определенных гармонических оборотов. Многие технические моменты существенно отличаются от принятых в то время в Европе. По мнению автора, этот полезный и во многом прогрессивный метод овладения инструментом является первым шагом к умению импровизировать, ставшему впоследствии характерным признаком русской гитарной школы. Русскому гитаристу-семиструннику было естественно и несложно соединить между собой различные гармонические обороты, пассажи, «пробежаться» по всему диапазону гитары, внезапно выйти, скажем, на басы или «замереть» на неожиданном аккорде. Все это входило в понятие «играть хорошо»; эти заготовки были частью общей техники, ревностно оберегались и зачастую передавались только лучшим ученикам. Похоже на то, что этот метод обучения явился чисто русским открытием, поскольку в школах западных гитаристов подобного метода обучения обнаружить не удалось.

Однако главным достоинством инструмента все же была его мелодическая природа. Все кантиленные темы очень удобны для исполнения, поэтому они звучат на русской гитаре легко и естественно. Это важно понимать при переносе репертуара семиструнной гитары в репертуар шестиструнной, чтобы эта естественность максимально сохранялась. Следует сказать, что простота изложения темы диктовалась исходным традиционным материалом — песней. Упомянутый нами С. Аксенов одним из первых увидел родство мелодики русских песен с природой инструмента. Его композиции на народные темы удивительно естественны, органичны и ненадуманны. Можно с большой долей уверенности сказать, что С. Аксенов заложил основу будущего стиля игры на гитаре, используя материал русских народных песен. Его манера «пропевать» тему мелодии на гитаре не знала равных. Он мог сколь угодно долго играть ее всего лишь на одной струне, поддерживая редкими красивыми аккордами. По свидетельству современников, его изложение темы было удивительно естественным, сродни голосу, куда был «вплетен» своеобразный гармонический аккомпанемент. Позже этот

принцип игры он передаст М. Высоцкому, который разовьет его и окрасит своей индивидуальностью. Именно Высоцкий «довел певучесть до высокой степени технической разработки, далеко оставив за собой и Сихру, и своего учителя»<sup>1</sup>.

Но все-таки С. Аксенову мы обязаны основой этого открытия. Он также первым стал играть сложными флажолетами<sup>2</sup>, в многочисленных имитациях, в частности, подражая фаготу, виолончели, кларнету, различным барабанам и др. Таким образом, выделим способ изложения мелодии на одной струне с использованием глиссандо и портаменто у С. Аксенова как признак русской манеры игры. Этот прием стал в дальнейшем одним из излюбленных для многих гитаристов и являлся примером для подражания.

Рассмотрим также принципы подхода к формированию звука и изложения темы на русской гитаре у некоторых других известных гитаристов. В. Саренко обладал «крупным» звуком, как сейчас стало принято выражаться. Внимание этого музыканта было приковано к четкости и внятности извлечения звука. Главное в методе В. Саренко — это найти красивый тон звука и его тембральные краски. Особенно красиво «пела» его гитара в высоких позициях. Можно сожалеть, что большая часть его сочинений, на которые указывали современники, до наших дней не дошла. Но принципы подхода ясны и органично перекликаются с современными разработками по проблеме звукоизвлечения на гитаре. Выделим это качество у В. Саренко вместе с некоторыми другими<sup>3</sup>.

Ученик А. Сихры, он стал обращать серьезное внимание на звук, чистоту его тона и много работал над техникой его получения. Он мог часами комбинировать фразы, меняя тембр звучания и наслаждаясь различными музыкальными красками. Его игру, по свидетельству его друзей, могли слушать без усталости сколь угодно долго. Здесь стоит заострить внимание на том, что «тон» игры, заключенный в качестве звука, его плотности, обертонах, ценился очень высоко и была известна технология его получения на инструменте.

Отмечая мелодическую природу звучания инструмента, что является важнейшим фактором, лежащим в основе формирования русского стиля игры, следует сказать, что этого не достаточно, чтобы раскрыть понятие «стиль». Совершенно очевидно, что кантилена при игре является лишь средством выражения музыкальной мысли, более важен уровень репертуара. Одним из лучших композиторов-гитаристов считается А. Ветров. Его композиции отличают талант прелюдирования и плавность легато в сочетании со смелыми модуляциями, т. е. те составляющие, из которых складывается подлинный русский стиль игры на гитаре.

Знание теории музыки и владение скрипкой позволяли А. Ветрову использовать технические достоинства инструмента на качественно

ином уровне, открывая в гитаре новые возможности. Добавим, что стиль игры А. Ветрова сформировался под влиянием его учителя, М. Высоцкого. Для нас же А. Ветров является важной фигурой среди русских гитаристов как музыкант, воплотивший и развивший лучшие идеи своего учителя и шагнувший еще дальше как художник и мыслитель.

Остановимся на еще одной заметной фигуре русской гитарной школы. Это Федор Циммерман. Ему одному из немногих удалось расширить рамки технических возможностей русской гитары. Играя на различных инструментах, неплохо зная виолончель, Ф. Циммерман всю энергию и опыт вложил в гитарное исполнительство. Техника его, по словам очевидцев, была просто феноменальна и вне досягаемости для других. Ему удавалось совмещать чистый тон звука с потрясающей беглостью. Мощь его игры была такой, что после нескольких взятых аккордов у окружающих захватывало дух от неожиданности — динамика и при этом чистота его игры были поразительны. М. Стахович пишет о впечатлении от игры Ф. Циммермана: «...я ждал игры изысканной, эффектной и встретил мастера небывалого, который превзошел все мои ожидания. Какая сила, беглость и ровность тона! Кажется, это мастерство с ним родилось». И далее: «Талант Циммермана так же велик и так же серьезен, а виртуозную сторуною выше Высоцкого... Я уверен, что Европа сроду не слыхивала такого гитариста, каков Циммерман»<sup>4</sup>. Большинство композиций Ф. Циммермана до наших дней не дошло, но именно они принесли ему громкую славу. Приведем еще одно из высказываний о его игре М. Соколовского: «Если бы записать все, что он играет, его композиции затмили бы все, написанное до сего времени для гитары. Право, мне казалось, что если бы связать всех гитаристов, то из них не выйдет и одного пальца (Циммермана)»<sup>5</sup>. Заметим, что это мнение принадлежало гитаристу выдающемуся, пользовавшемуся громкой европейской славой, к тому же гитаристу-шестьструннику, которые не очень жаловали похвалами своего брата иностранника. Добавим, что игру Ф. Циммермана М. Соколовский ценил выше своей. Ф. Циммерман заложил крепкую основу красивому и виртуозному стилю игры, в котором одновременно присутствовали и изысканная музыкальность, и очарование мелодий. Слава Ф. Циммермана при жизни была столь велика, что его ставили выше А. Сихры и М. Высоцкого. Даже учитывая субъективность такого мнения, сам факт сравнения очень важен. Игру Ф. Циммермана не раз слушали М. Глинка и А. Даргомыжский, гостившие у него в имении.

Главное для нас, что можно выделить в манере игры Циммермана, это его техническая свобода. «Паганини гитары» — так называли его при жизни.



По мнению Ф. Циммермана, силу и независимость пальцев рук нужно тренировать упорно и долго, и техникой своею намного превосходить уровень исполняемых пьес. Техническая свобода, при которой виртуозность не является самоцелью, делает исполнение легким и совершенным. Можно лишь догадываться о том, как мог Ф. Циммерман разукрашивать основную тему, используя свой арсенал, где было все: от трелей, хроматических пассажей до нестандартных арпеджио с использованием всего диапазона гитары. Ф. Циммерман положил начало красивому и изобретательному стилю игры, который навсегда остался в памяти его многочисленных последователей и стал предметом для подражания.

Можно было бы продолжить разговор об отдельных представителях русского гитарного исполнительства, внесших свой вклад в развитие национальной исполнительской школы. Но не это входит сейчас в нашу задачу. Главное — показать, какие принципы были положены в основу методов обучения еще на заре формирования русской гитарной школы<sup>6</sup>. Автор считает, что лучше

показать на нотном примере, скажем, принципы аппликатурного решения Н. Макарова, чем подробно останавливаться на тех или иных моментах его творчества.

Стоит лишь особо выделить важнейшие составляющие для общей техники игры русской гитарной школы, а именно: четкость артикуляции и выработку красивого музыкального тона, ориентацию на мелодические возможности инструмента и создание специфического репертуара, прогрессивный метод использования «заготовок» проб и каденций, улучшающих возможности овладения инструментом.

Далее, в приложении, будут помещены сочинения, основанные на методологии русских гитаристов.

В заключение этого раздела хочется сказать еще об одной важной вещи, отношении к которой у русских исполнителей перекликается с позицией автора, — это бережное отношение и любовь к отечественной культуре, а также уважение к своим национальным традициям, без понимания которых становится невозможным говорить о русском национальном исполнительстве вообще.

<sup>1</sup> «Классическая гитара в России и СССР». С. 317.

<sup>2</sup> Игралась все звуки хроматической гаммы. До С. Аксенова этот метод в Европе был неизвестен.

<sup>3</sup> В. Саренко любил эмоционально подчеркивать отдельные «удачные» места в пьесе в процессе исполнения.

<sup>4</sup> Очерк истории семиструнной гитары. М. А. Стахович.

<sup>5</sup> «Классическая гитара в России и СССР». С. 317.

<sup>6</sup> Основные требования были сформулированы для Международного конкурса в Брюсселе (1856 г.), организованного на личные средства Н. Макарова. Хотя Н. Макаров популяризировал гитару шестиструнную, важно отметить, что основные критерии, предъявляемые и к инструменту, и к его репертуару, были выдвинуты русским гитаристом.

## ПРАКТИКА

В этом разделе будут освещены некоторые важные особенности техники русских гитаристов, ставшие традиционными для семиструнной гитары. Фактически представлена технология, позволяющая звучание классической гитары максимально приблизить к звучанию русской, научить классическую гитару другому языку, используя богатый опыт корифеев русской гитары, и попутно освещен их подход к решению тех или иных технологических задач. Данная методика позволяет изменить звучание классической

шестиструнной гитары настолько, что в результате образуется нечто среднее между гитарами различного строя, когда звучит еще не «семиструнка», но уже и не «шестиструнка», т. е. максимально выявляются характерные черты русского стиля в игре на классической гитаре. Далее будут рассмотрены основные приемы игры и способы их отработки на гитаре, основанные на принципах русской гитарной школы, которые, по мнению автора, нисколько не утратили своей ценности по прошествии лет.

## АРПЕДЖИО

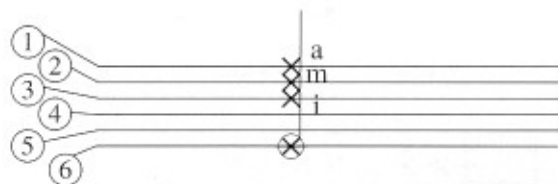
Начнем с рассмотрения основного способа игры на гитаре — арпеджио. Здесь, как нигде, присутствуют простота и сложность исполнения одновременно. Современные методики очень хорошо освещают проблемы, связанные с состоянием общего игрового аппарата, но зачастую сложны, отчего страдает практический результат. Ниже дается простой и эффективный метод, позволяющий сразу получить хороший эффект. Посмотрим детальнее на основную проблему, связанную с динамически ровным звукоизвлечением пальцами правой руки.

При кажущейся простоте игры любого вида арпеджио трудно достичь хорошей сбалансированности звуков, их четкости. Особенно это заметно в сложном и ломаном арпеджио. Важную роль при этом будет иметь точка опоры для всех пальцев правой руки, общий баланс кисти. Известно, что динамика звучания струны будет зависеть не только от точки приложения усилия к ней, но также и от длины пальца, формы ногтя и даже общего строения кисти. Имея разную длину пальцев, мы имеем разную длину рычагов. Следствием этого будут разные углы приложения силы к струне. Это заметно влияет на качество звука, т. е. образуются различные углы соприкосновения пальцев со струной\*. Достаточно слегка сменить угол соприкосновения пальца, а особенно ногтя, со струной, как тембр ее звучания сразу изменится. При игре на многих музыкальных инструментах этого неудобства нет в силу механических особенностей их конструкции. Таковы фортепиано,

баян. Этой проблемы практически нет благодаря медиатору у домры и гуслей. На гитаре все проблемы приходится решать, что называется, «на месте». Рассмотрим основной метод, с помощью которого можно неплохо выравнивать усилия всех пальцев и как следствие — динамику звукоизвлечения на гитаре. Этот метод хорошо зарекомендовал себя и дает возможность играть стабильно, ровно и четко любые виды арпеджио.

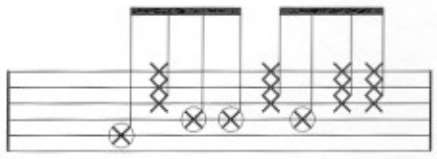
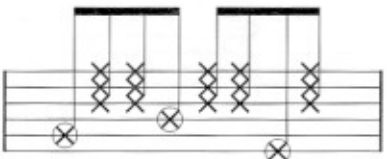
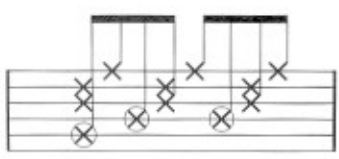
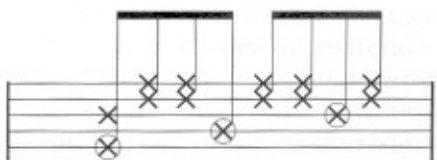
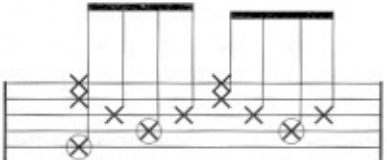
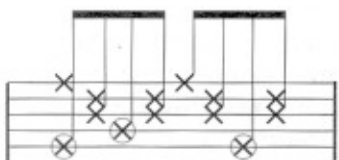
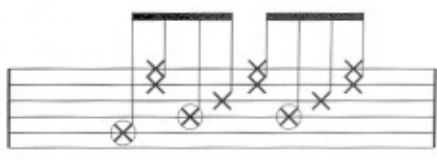
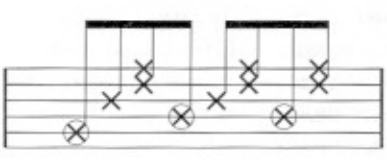
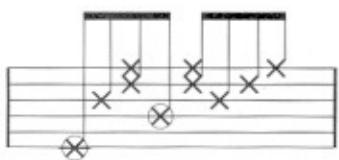
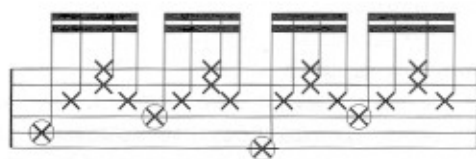
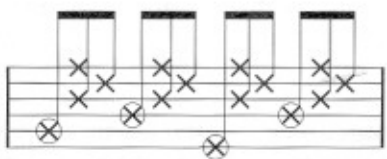
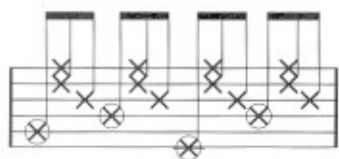
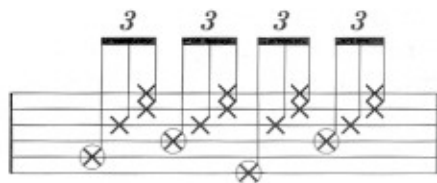
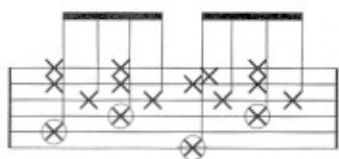
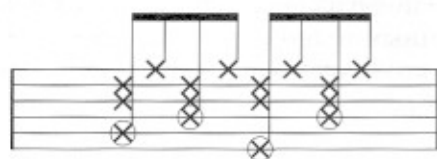
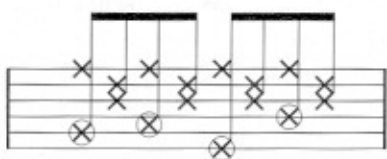
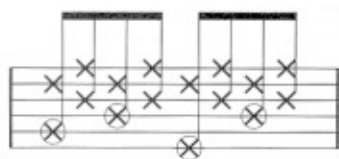
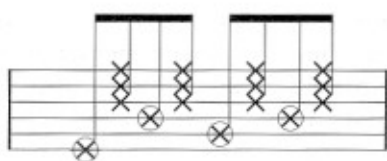
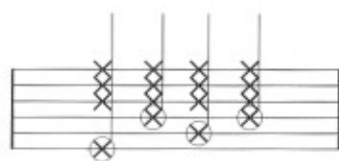
Начнем с того, что кончики пальцев должны находиться на одной прямой линии. Для этого положим кисть ладонью вниз на любую горизонтальную поверхность, например, на стол. Сдвинем пальцы вместе и согнем их, образуя полукруг. При этом ногти коснутся поверхности стола. Большой палец примкнут к указательному. Перенесем руку на гитару и поставим пальцы на струны. Если ногти короткие и имеют правильную форму, то положение пальцев будет удобным. Струна должна касаться пальца в двух точках: на мякоти пальца и ногте одновременно. Откорректировать положение кисти в соответствии с общеизвестными требованиями постановки правой руки. Приглушить струны левой рукой. В дальнейшем мы будем слушать щелчки от игры пальцев правой руки. Сосредоточить внимание на кончиках пальцев правой руки. Звуки извлекаются крепко, не меняя угла соприкосновения пальцев со струной.

Схематически расположение пальцев на струнах можно представить так: крестиками обозначим положение пальцев правой руки на струнах, крестиком, обведенным в кружок, — большой палец.



\* Более подробно эта проблема освещена в различных авторских методиках, в частности в Школе Ч. Дункана.

В качестве упражнения предлагается отработать следующие комбинации:



В дальнейшем играть эти варианты на любом аккорде, лучше — на любой простейшей последовательности аккордов.

Например:



## ВРЕМЕННАЯ ОПОРА

### Упражнения на развитие независимости пальцев правой руки

Эти упражнения помогают избежать «подпрыгивания» кисти, а сами движения делают более экономичными и четкими.

Суть метода сводится к тому, что пальцы, не участвующие в игре, со струн не снимаются. Они выполняют для кисти роль опоры, позволяющей

стоять стабильно, каждая струна предварительно ощущается пальцами. Движения пальцев очень экономичные. Исполняется с небольшим давлением всех пальцев на струны.

Возьмем простое арпеджио.



Перед исполнением каждого аккорда пальцы правой руки ставятся сразу на все струны и предварительно глушат их. В другом варианте ставятся сразу только пальцы i, m, а после игры большим пальцем. Иногда достаточно опоры лишь одного из пальцев, стоящего на струне, но обязательно

присутствующего и фиксирующего положение кисти. В качестве упражнения приведем пример.

Поставить безымянный (a) палец на первую струну, заглушив ее. Обозначим эту опору значком \*. При этом свободные пальцы участвуют в игре.





Средний палец стоит на 2-й струне, но также не играет.



Указательный палец стоит на 3-й струне.



Большой палец стоит на 4-й струне.



Метод временной опоры содержит богатый материал для поисков. Он может быть с успехом применен во многих комбинированных видах арпеджио, придавая их исполнению особую рельефность и четкость звучания. У русских гитаристов принцип «опоры» был важной частью общей гитарной техники и передавался от учителя к ученику в виде рекомендаций. Однако систематизации этого метода обнаружить не удалось, он остался исходным материалом для поиска.

Каждый может попробовать и открыть в этом методе множество комбинаций.

Личная практика показывает, что после хорошей проработки различных упражнений этим способом кисть, даже без опоры, в будущем хорошо «помнит» свое положение. При желании каждый исполнитель может расширить рамки его применения, например, в игре мелодии с аккомпанементом, или применить метод в произведениях классического репертуара.

Приведем также несколько примеров нестандартного арпеджио. Некоторые его виды являются типичными для представителей русской гитарной школы и редко встречаются в работах зарубежных гитаристов.

Используем любую удобную последовательность аккордов, например:

1)

Exercise 1, measures 1-7. The score is written in 4/4 time. Measures 1-4 are in C major, measures 5-6 in D major, and measure 7 in E major. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed in groups of three or four. Bass notes are placed below the staff. Measure 7 includes first and second endings.

2)

Exercise 2, measures 1-13. The score is written in 2/4 time. Measures 1-4 are in C major, measures 5-8 in D major, measures 9-12 in E major, and measure 13 in F major. The melody is primarily eighth notes, often beamed in groups of four. Bass notes are placed below the staff. Measure 13 includes first and second endings.

3)

Exercise 3 is a single melodic line in 2/4 time. It consists of 14 measures. Measures 1-4 are in C major. Measures 5-8 are in B minor (one flat). Measures 9-12 are in C major. Measure 13 is the first ending, and measure 14 is the second ending. There are slurs over measures 1-4, 5-8, 9-12, and the first ending. A triplet of eighth notes is marked over measures 12 and 13. The piece ends with a repeat sign and a final whole note in measure 14.

4)

Exercise 4 is a single melodic line in 2/4 time. It consists of 14 measures. Measures 1-4 are in C major. Measures 5-8 are in B minor (one flat). Measures 9-12 are in C major. Measure 13 is the first ending, and measure 14 is the second ending. There are slurs over measures 1-4, 5-8, 9-12, and the first ending. A triplet of eighth notes is marked over measures 12 and 13. The piece ends with a repeat sign and a final whole note in measure 14.

5)

5)

3

5

7

9

11

13

15

1.

2.

# Упражнения, предложенные В. А. Русановым

Exercise 1: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The exercise is marked with a fingering sequence: m i m.

Exercise 2: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

Exercise 3: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

Exercise 4: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

затем:

Exercise 5: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The exercise is marked with a fingering sequence: i m i m i m.

Exercise 6: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

Exercise 7: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

Exercise 8: A four-measure exercise in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.



## ПОРТАМЕНТО

Роль этого приема игры следует подчеркнуть особо. Он оказывает существенную помощь в хорошем «пропевании» мелодии, без него невозможно представить звучание русской гитары. Чисто технически это выражается в плавном скольжении одного из пальцев левой руки по ладам, не снимая его со струны.

В отличие от глиссандо, где интервал скольжения более быстрый, портаменто является более плотным и подчеркивает штрих legato.

Портаменто бывает трех видов. Один из них выполняется скольжением пальца без последующей игры ноты правой рукой.

Другой – с ударом последующей ноты:

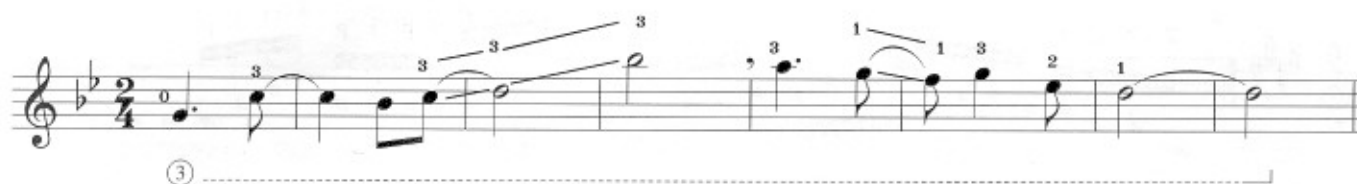


Имеется также вариант обозначения портаменто, подчеркивающий максимальную протяженность звука:





## Липа вековая



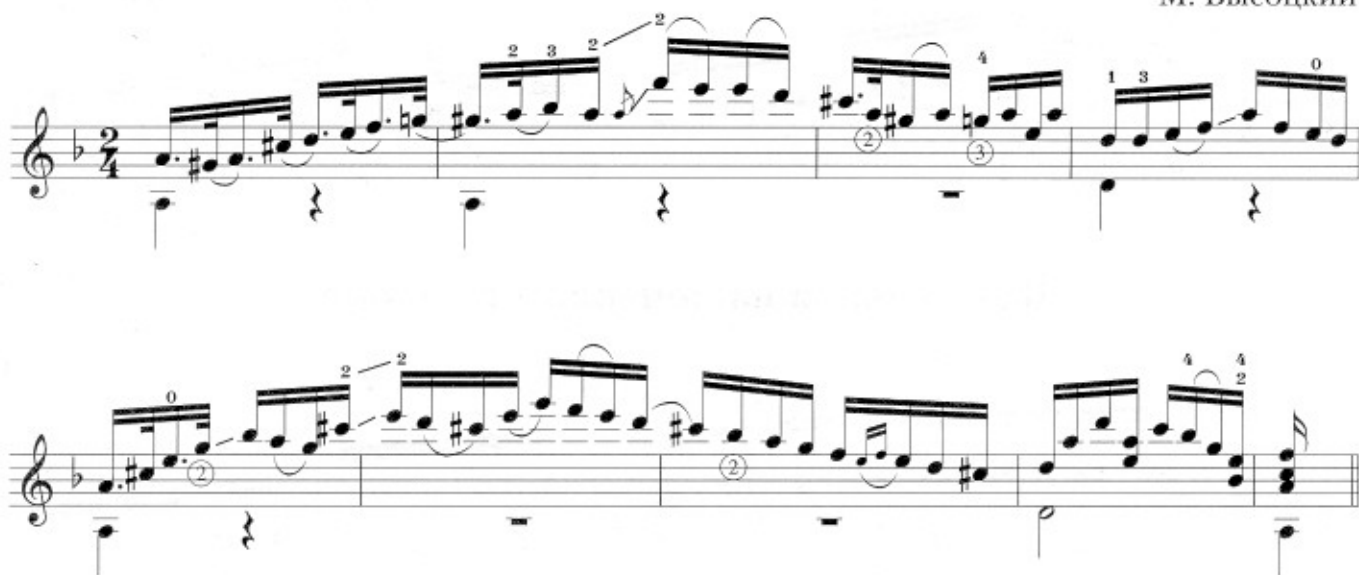
Учитывая важность затрагиваемой темы, приведем некоторые примеры из репертуара корифеев семиструнной гитары. Из них видно, что даже эпизодическое использование портаменто придает музыкальной фразе неповторимую мелодичность звучания и выразительность интонации. Отметим также, что при смене позиций левой руки прием портаменто часто подчеркивается, а не избегается.

## М. ВЫСОЦКИЙ



## Чем тебя я огорчила

М. Высоцкий



Заслуживает внимания пример почти одногласного изложения темы М. Высоцким. Этот отрывок очень хорошо характеризует его способ

«пропевать» мелодию, максимально облегчая фактуру аккомпанемента. Этот прием стал одним из типичных для русского стиля игры.

## Как за реченькой слободушка стоит

I вариация

М. Высоцкий

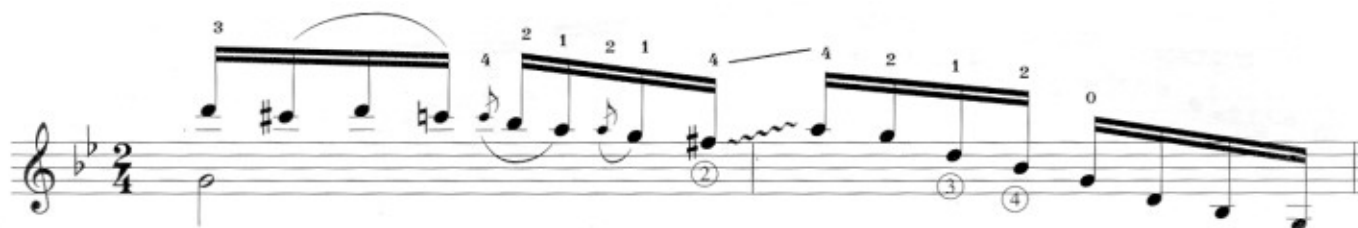


# Ты поди, моя коровушка, домой

М. Высоцкий



# Вечор был я на почтовом на дворе



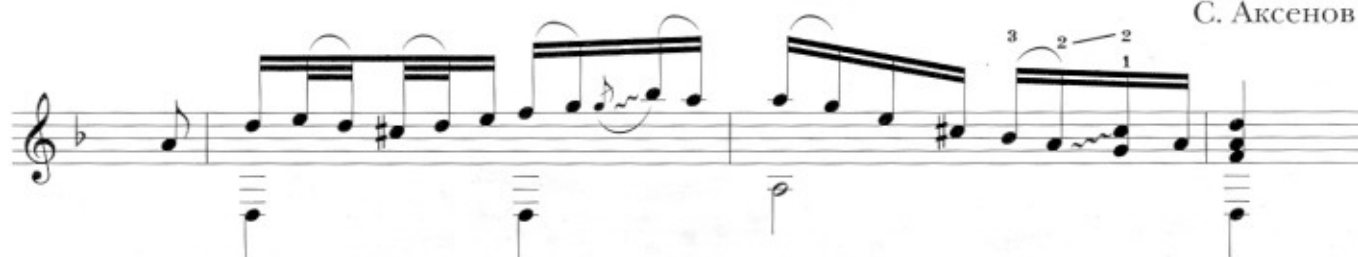
# Этюд № 2

В. Саренко



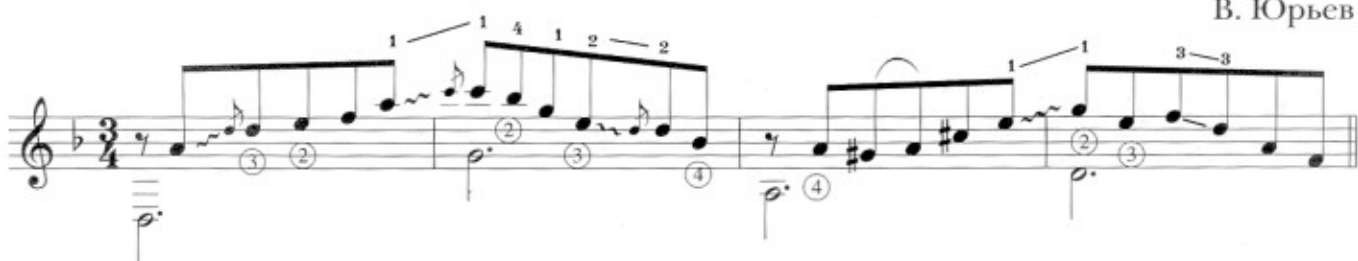
# Среди долины ровныя

С. Аксенов



# Этюд

В. Юрьев



## ЛЕГАТО

Значение этого термина — играть слитно, связно. На гитаре звучание legato осуществляется технически. Способ его исполнения известен и описан во всех гитарных школах. Несколько хуже обстоит дело с пониманием назначения этого приема и его правильным использованием. Чаще всего гитарист добросовестно «выигрывает» этот штрих, но плохо слышит, как он звучит, не говоря уже о том, что от правильного применения legato зависит фразировка и стиль исполняемого произведения. Было бы идеальным рассматривать legato как полноправный прием исполнения любой музыкальной фразы. В действительности же мелодическая линия часто бывает разорвана, например переходом на смежную струну. Хороший исполнитель неплохо сглаживает эти моменты. И все-таки legato лучше звучит в открытых позициях, особенно когда струна опущена низко над грифом.

В технике русских гитаристов legato всегда имело широкое применение. Хорошее legato — важная составляющая общей техники типичного

русского гитариста. Исполнители прошлого учились «слиговывать» по восемь и даже шестнадцать нот. Зачастую целые музыкальные фразы игрались одной левой рукой. Legato с использованием открытых струн, как мы уже сказали, всегда было наиболее удобным. Очень большая часть сочинений для семиструнной гитары использует именно открытые позиции струн. Однако группировки нот по три или четыре звука не совпадают на гитарах разных строев. Чаще всего «выпадает» первая струна, т. к. три следующие совпадают по строю. Это важно учитывать, когда требуется точный перенос legato с одной гитары на другую. В практической игре слепое копирование группировок нот с legato уводит от основного вопроса, а именно: как лучше применить аппликатуру в конкретном случае. Для нас важным будет использовать широкие возможности открытых позиций классической гитары, но применительно к русской музыке. Рассмотрим некоторые варианты, удобные для исполнения на шестиструнной гитаре:



В данных примерах прием legato существенно облегчает игру правой руки, а звучание становится слитным и легким.

Классическая гитара обладает обширным репертуаром с применением этого вида техники. В большинстве случаев все-таки legato находит применение в небольших гаммообразных пассажах или коротких фразах. Русскому же стилю больше свойственно использовать legato для исполнения протяжных мелодических фраз или

для обыгрывания различных побочных ступеней аккордов. Часто эти ступени подчеркивают функциональные особенности гармонии, украшая ее неожиданным движением голосов.

Посмотрим, как можно соединить legato с обыгрыванием конкретного аккорда русским методом, но на гитаре квартового строя:

Three musical staves illustrating legato passages for different chords:

- Em6:** A melodic line starting with a 4-finger slur, followed by various intervals and a final chord.
- G6:** A melodic line starting with a 2-finger slur, followed by various intervals and a final chord.
- Am6:** A melodic line with fingerings 1 3 2 0 and 4 2 1 4, and a 'V' marking, followed by a final chord.

Как мы уже упоминали, на гитаре возможно исполнение способом legato длинных музыкальных фраз. Это можно сделать, если соблюсти некоторые законы. Прежде всего это касается

правильного аппликатурного решения пассажа. Оно заключается в том, что смена позиций осуществляется одним пальцем (как при игре глиссандо), не снимая его со струны.

A musical staff illustrating a long legato phrase with various fingerings: 4 3 1-1, 4 2 1 2, 2 1-1 2, 4 1 0, 1 2 3 4, 4 1 1 2, 2 1-1 2. A 'V' marking is also present.

Важным является количество слигванных нот в группировке. Всегда удобно использовать этот прием при извлечении двух-трех звуков или форшлага. Совершенно очевидно, что для целостности звучания на legato музыкальной фразы лучше использовать равное число слигванных

нот на каждой струне. Однако в гаммах это не всегда возможно, и абсолютной ровности звучания при этом добиться не удастся, т. к. legato из трех нот, например, дробит целостность квартеты. Зачастую это неизбежное зло. Достаточно взглянуть на использование legato в открытой позиции.

A musical staff illustrating a legato phrase in an open position with fingerings 4 3 1-1 and 4 2 1 2.

Несомненно, лучше использовать эту апплика-  
туру из трех звуков при движении триолями.  
Квартоли же чаще требуют акцента на первую

долю, иногда третью, тогда пассаж выглядит  
рельефно, ровно. Рекомендуется использовать  
такую аппликацию:



В последнем случае даже при отсутствии legato  
последних двух нот квартоли пассаж звучит до-  
статочно слиганным.

Лучше использовать legato на каждые две  
ноты. Используя открытые струны, можно подо-  
брать много вариантов. Например, такие:



В заключение этого раздела приведем аппли-  
катуру некоторых гамм на legato. Используя дан-  
ный принцип, можно в дальнейшем найти аппли-  
катуру любой гаммы. В отдельных местах для  
большого удобства игры можно снять legato, но  
не более чем на две ноты. Общее звучание от это-  
го не пострадает, даже выиграет, т. к. добавится  
некоторая четкость в артикуляции. В отдельных  
моментах используется растяжка между средним  
и указательным пальцами, а также между указа-

тельным пальцем и мизинцем. Этого не следует  
бояться. Практика многих гитаристов, в частно-  
сти джазовых, подтвердила целесообразность  
этого метода: кисть не делает ненужных переме-  
щений, а аппликатурные возможности увеличи-  
ваются. Рекомендуем поискать побольше вариан-  
тов, построенных по этому принципу. Лучшим  
критерием вашего затраченного труда будет сыг-  
ранный с блеском длинный пассаж или фраза  
звучанием legato на слух.

### До мажор



### ля минор гармонический

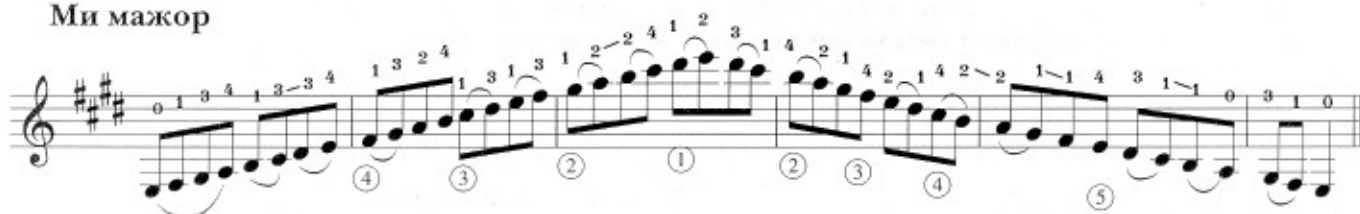




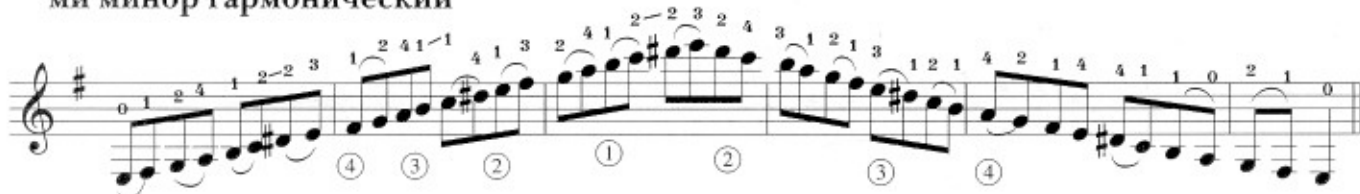
### ля минор мелодический



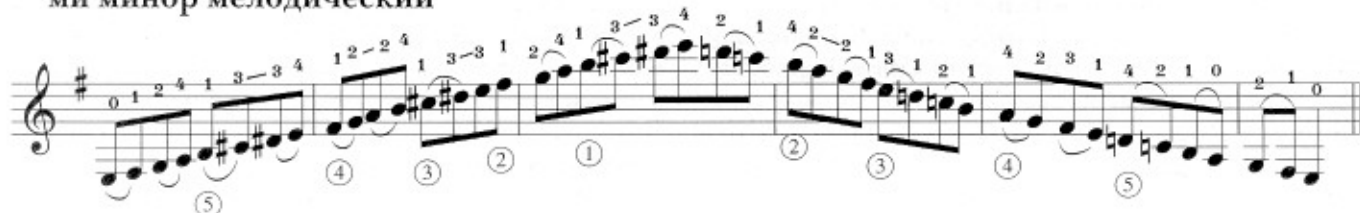
### Ми мажор



### ми минор гармонический



### ми минор мелодический



## ТРЕМОЛО

Этот прием был известен корифеям русской гитары задолго до того, как был «узаконен» Ф. Таррегой. Прием тремоло встречается у М. Высоцкого, А. Сихры и их последователей. В полной мере этот красивый и эффектный прием вошел в общую техническую базу гитаристов несколько позже, с появлением оригинальных сочинений для него. Существовало немало методов для отработки ровного тремоло, но еще рано ставить точку в этом вопросе. С чем это связано?

Похоже, с приобретением гитаристом общей технической базы этот способ игры становится естественным и как бы нетрудно исполнимым.

Часто на этом все обучение заканчивается и кажется вполне достаточным. Тем не менее это не так. Красивое, подвижное и ровное тремоло — редкость. Сегодня к этому приему предъявляются более строгие требования, включающие высокую стабильность исполнения и хорошую слышимость мелодии.

Посмотрим, из чего складывается хорошее тремоло.

Прежде всего хорошее тремоло — это результат общей продвинутой технической базы музыканта, состояния всего его игрового аппарата. Опуская многочисленные детали, посмотрим на главное.

Тремоло складывается из координации пальцев и динамического баланса голосов. Отметим важную роль здесь большого пальца правой руки, его подвижности. Можно рекомендовать самые разнообразные упражнения для его развития. При самом широком движении по струнам он не должен тянуть за собой кисть — это главное.

В качестве упражнения попробуем сделать следующее: поставить пальцы *i*, *m*, *a* на 1-ю струну, а большой палец — на 2-ю струну рядом с ним.

Кисть при этом не опускать, а сохранять обычное положение. Перенести большой палец на 6-ю струну, не меняя положения кисти, вернуть в исходное положение. Найти точку удобного положения кисти, при которой это широкое движение большого пальца будет анатомически свободным. Запомнить его. Затем сыграть следующее упражнение. Струны можно приглушить левой рукой.

Обратить внимание на то, что 1-я струна играет всеми тремя пальцами одновременно.



Следующее:

поставить пальцы *i*, *m*, *a* на 1-ю струну и не снимать их. Сохраняя неизменное положение кисти, сыграть большим пальцем:



Заметим, что при неправильной форме ногтей защищать струну всеми тремя пальцами будет неудобно. Доработать плоскость ногтей пальцев

*i*, *m*, *a* до оптимальной, чтобы звук не получался расщепленным. Сыграть следующее упражнение со второй струной.



А также с более широкой амплитудой движения большого пальца:



Сохраняя единую плоскость кончиков пальцев *i*, *m*, *a*, мы добиваемся согласованности в движении мышц и хорошего ощущения в положении кисти.

Закрепим его в дальнейшем следующими комбинациями пальцев, разъединяя их:



и т. д.



и т. д.



и т. д.



и т. д.

Таким образом, для исполнения основного приема тремоло выученные упражнения помогают хорошо координировать движение всех пальцев и зафиксировать положение кисти, движения пальцев получаются подготовленными.



Следующим этапом будет отработка «ступенчатой» динамики между мелодией и сопровождением. Трудно считать удовлетворительным тремоло, при котором мелодия почти не слышна. Этот минус в звучании особенно досадно отмечать в игре хороших гитаристов. Здесь дело не только в самом инструменте, его конструкции, но и в подходе к звукоизвлечению. Басовые струны с их более мощной динамикой легко «перекрывают» голоса. В результате мы слышим соло аккомпанемента к тремоло. Более объективно выявляет эти недостатки запись в студии. Первое место по громкости должна занимать мелодия, затем бас и аккомпанемент.

Это совершенно необходимо учитывать и постоянно контролировать слухом. Хорошее тремоло всегда звучит при небольшом давлении на дискантные струны, где идет основной голос, как бы «вынимая» мелодию. Эта мелодия поддерживается сочным, но облегченным басом и небольшой педалью в аккомпанементе. На таком общем фоне гораздо легче интонировать партию контрапункта в басу или других голосах, а также разно-

образить нюансы в мелодии. Важно приучать слух постоянно контролировать весь процесс, вдыхая жизнь в каждую фразу, а не играть лишь механически. Все это возможно лишь при хорошо фиксированном положении кисти правой руки и свободной координации всех пальцев. В этой связи хорошим подспорьем будет метод «временной» опоры, описанный в другом разделе. Применяя данную методику, станет несложным выделить любую из струн и менять характер интерпретации различных пьес на тремоло.

Например, очень многое можно открыть в «Грезах» А. Иванова-Крамского или «Альгамбре» Ф. Тарреги, интонируя звуки, сопровождающие мелодию на 3 и 2 струнах, и не проходить мимо таких моментов, которые выявляют суть произведения, его характер. Подлинный восторг вызывает исполнение, при котором на фоне «воздушной» мелодии идет разговор аккомпанирующих голосов, подчеркивая всю красоту гармонической фигурации. Захватывая своей глубиной и объемностью звучания, такая музыка порождает богатые ассоциации и доставляет истинное наслаждение.

## ТРЕЛИ

Здесь мы рассмотрим принцип их исполнения, разобранный еще Н. П. Макаровым и немного дополненный автором.

При исполнении трели обычным способом legato требуются хорошее развитие и сила пальцев левой руки. В отдельных случаях лучше играть трели на разных струнах. Возникающая при

этом педаль дает сходство с клавишином или роялем. Оба способа равноправны, а применение их зависит от характера исполняемого репертуара.

Естественно и красиво звучит трель способом legato на звучащем аккорде. Иногда в процессе игры используют подмену пальцев:



Отдельного внимания заслуживает исполнение трели на разных струнах.

Опуская многочисленные комбинации для аппликатуры правой руки, остановимся на главных.

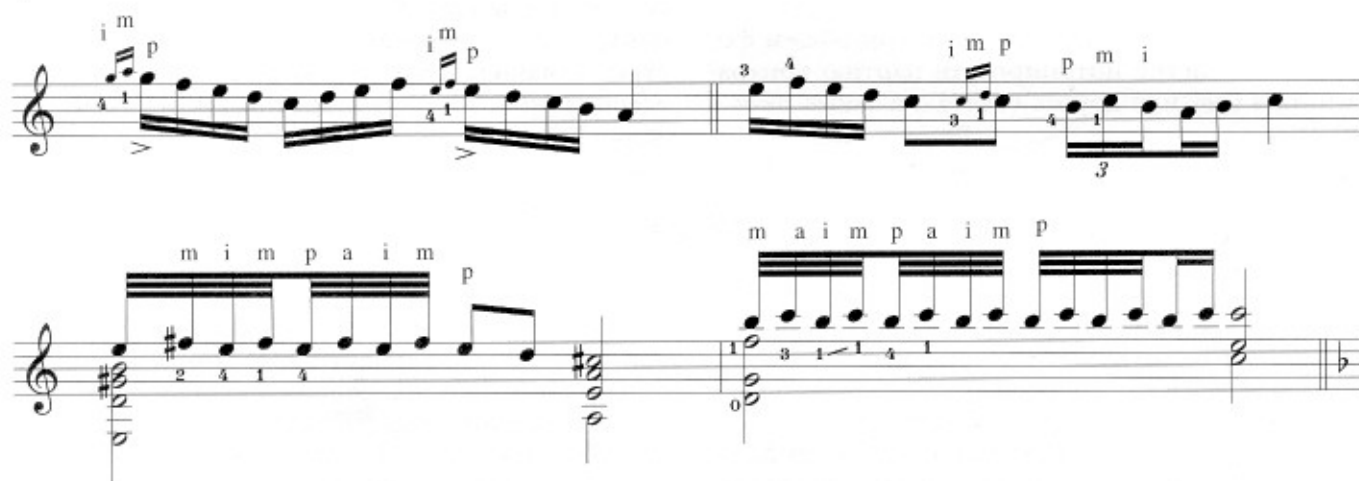


Последний вариант является наиболее предпочтительным, особенно для быстрых темпов, т. к. позволяет не повторяться пальцам. Он также дает возможность соединить трель со звуком аккорда.



Принцип исполнения трели на звучащем аккорде (напоминает звучание клавесина) может найти применение в музыке старинной и полифонической.

Аналогично исполняются форшлаги, причем акцент предпочтительно играть большим пальцем.



Используя данный принцип в музыке полифонической, например И. С. Баха, мы подчеркиваем ее более традиционное звучание.

Попутно заметим, что трели должны звучать очень легко и изящно, с «надлежащей ловкостью», на что всегда указывалось композиторами прошлого.

Каждый гитарист может поискать аппликатуру трели на любом из звуков трезвучия. Этот опыт послужит хорошим подспорьем для развития своей инициативы в поисках аппликатуры и

в будущем позволит быть более подготовленным к исполнению различных серьезных произведений. Отметим также, что этот метод исполнения трелей позволяет играть их с хорошей динамикой, что особенно важно для концертной сцены. Напомним о том, что хорошая артикуляция звуков, красота их звучания во всех регистрах были предметом особого рассмотрения у русских гитаристов и являлись важной составной частью русского стиля игры.



## УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Обращение уменьшенных септаккордов — неотъемлемая часть общей техники на русской семиструнной гитаре. Широкое их применение обуславливает тот факт, что они часто выступали в роли замены какой-либо функции аккорда с целью продления музыкального периода или подчеркивали напряжение доминантовой функции. Уменьшенный септаккорд также часто можно встретить в каденции, особенно при игре аккомпанемента к какому-либо романсу, когда нужно продлить фермату на неопределенно долгое время. Ходы уменьшенных септаккордов обладают необыкновенным музыкальным звучанием, они

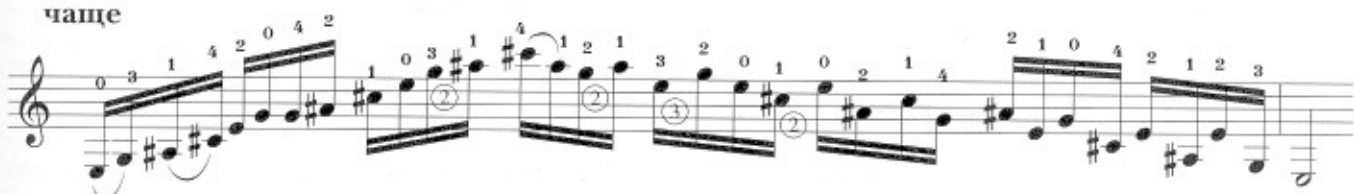
создают особую музыкальную атмосферу. Создавая непрерывный поток музыкальных звуков, они, как кружевом, разукрашивают музыкальную ткань пьесы.

При игре этих септаккордов нужно стремиться к тому, чтобы звуки исполнялись как можно более слитно, максимально «накладывая» один на другой, постепенно увеличивая темп. Ниже приведем некоторые виды обращений уменьшенных септаккордов, которые можно считать наиболее характерными для русской семиструнной гитары. Посмотрим, как выглядит их аппликатура на гитаре классической шестиструнной.

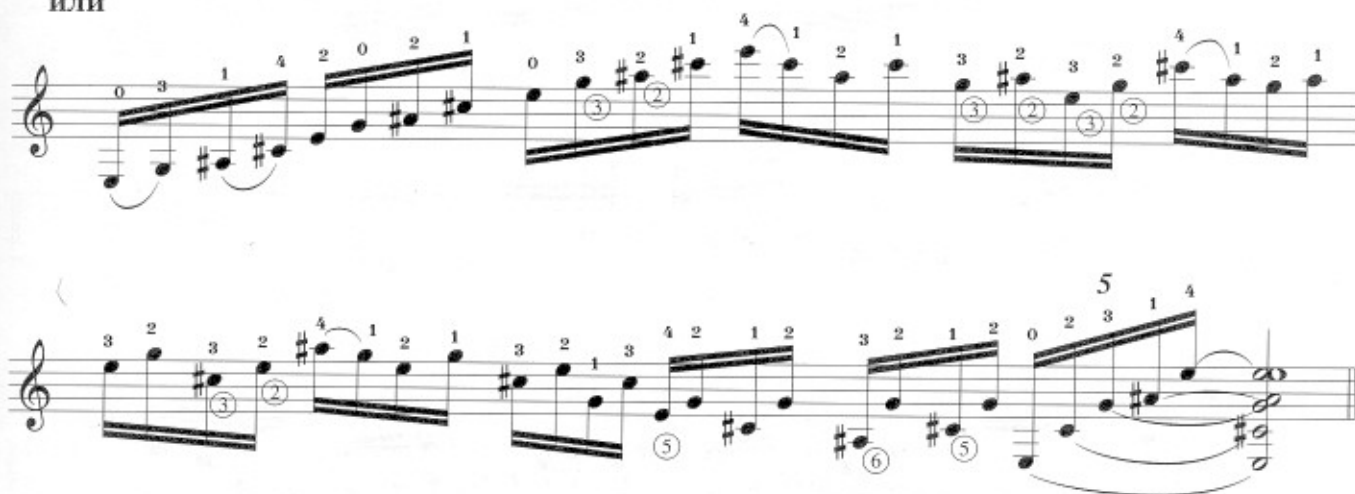
Используется реже (в чистом виде),



чаще



или



в виде арпеджио.



Гармонические обороты с типовой аппликатурой,



со вспомогательным звуком,



в виде параллельных ходов.



## ПРОБЫ И ИМПРОВИЗАЦИЯ

Пробы, или прелюдирование: перед основным выступлением включали набор технических приемов, позволяющих именно познакомиться с инструментом, его звучание в помещении, почувствовать звук, разогреться и зачастую обозначить уровень своей подготовки. К тому же здесь присутствовал важнейший психологический фактор, позволявший справиться с внутренним волнением и немного привыкнуть к публике.

Известный своими пробами М. Высоцкий мог часами «разыгрываться», поражая всех богатством фантазии и набором технических приемов. Искусством прелюдирования обладали и другие гитаристы, в частности Ф. Циммерман.

Проба и импровизация были одним целым по своей сути, т. к. для варьирования мелодии зачастую использовались заготовки, которые каждому гитаристу казались наиболее интересными.

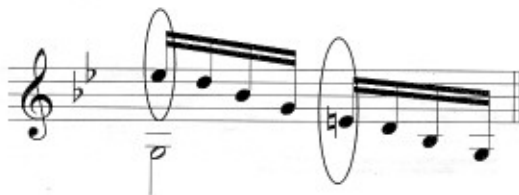
Сначала заучивались варианты обыгрывания одного аккорда, и лишь потом они соединялись. Системы обыгрывания аккордовых секвенций в XIX в. найти не удалось. Похоже, что многое в этой науке было постигнуто интуитивно и развилось позже. Здесь также имеются интересные открытия, закрепившиеся в своей мелодической и гармонической основе и ставшие органической частью в «ходах» русской семиструнной гитары, особенно ее современного звучания.

Арпеджио с проходящими хроматическими звуками были частью гитарной техники, где аппликатурное удобство при исполнении на инструменте сыграло немалую роль. На семиструнной гитаре, не меняя позиции, можно легко обыграть септаккорд.



Многие двухоктавные арпеджио играют без изменения позиции левой руки с сохранением при этом «педали» от сыгранных звуков.

Характерным для гитарных «ходов» следует считать прибавление звука сексты к основному трезвучию, причем как большой, так и малой:





Число комбинаций достаточно велико. Их много в экзерцициях А. Сихры, вариациях на народные темы, каденциях и произведениях более позднего периода. В наше время наиболее ярким представителем русского стиля игры был С. Орехов. Его творчество заслуживает отдельного исследования как самостоятельной ветви русского гитарного исполнительства. Мы еще обратимся к примерам из его творчества.

Более полно постичь стиль гармонического языка русской гитары можно через большой объем литературы — произведений, написанных

специально для нее. Далее в приложении сборника помещены пьесы, по звучанию характерные для русского стиля. Как отмечалось ранее, пробы, аккорды и пассажи были отличительной особенностью русской школы, ее постоянной составной частью. В каждой тональности закреплялось определенное количество последовательности аккордов, каденций. Это в дальнейшем являлось как бы мостиком для будущей импровизации, когда приходила свобода владения инструментом. Приведем для наглядности некоторые пробы в русском стиле на классической гитаре:

## ПРОБЫ

### № 1 a — moll

### № 2 e — moll



№ 3 G — dur

№ 4 d — moll

# Модуляции аккордами А. Сихры



# Ах ты, матушка, голова болит

С. Аксенов

Другой вариант использования каденции М. Высоцким.

## Как за реченькой слободушка стоит

Coda

Пробы и каденции в различных тональностях хорошо подготавливают гитариста к следующему шагу — импровизации. Рассмотрим методы обучения для простейшей импровизации.

Слово «импровизация» означает умение создавать, сочинять что-либо сразу, без подготовки. Наверное, все виды человеческой деятельности, особенно в области искусства, заключают в себе это понятие. В истории искусств есть множество примеров, когда импровизировались, зачастую с блеском, стихи на заданную тему, рисовались шаржи и картины, делались интерьеры, сочинялись музыкальные зарисовки. Во всем этом действии незримо присутствовало главное — образ, характер этого творения, не говоря уже о том, что решающую роль в этом процессе играл талант сочинителя, его опыт и мировоззрение. Именно опыт, желание творить, создавать новое лежит в основе импровизации. Так и в музыке: родиться новое сочинение может только из объема имеющихся средств. Здесь мы не будем говорить о том, что собственно одухотворяет этот процесс,

о том, как эмоциональное состояние расширяет границы этого «банка данных», иначе мы выйдем за рамки темы. Понятно, что слово «талант» невозможно до конца понять и разложить по фрагментам. Для нас сейчас важен принцип построения импровизации, его технология и опыт исполнителей-практиков.

Возьмем за основу небольшую мелодическую попевку, которая может варьироваться в своей мелодической и ритмической основе. Попутно заметим, что особенностью русского фольклора является традиция придумывать с ходу все новые и новые варианты. Это касается как игры на музыкальных инструментах, так и пения. Причем процесс не считается особенно сложным, а воспринимается как естественная составляющая творческого действия. В инструментальной музыке также исходной точкой отсчета для импровизации является процесс варьирования темы. Он может быть ритмическим, мелодическим, а также смешанным.

Приведем примеры, как можно видоизменить основную тему русской народной песни.

## Я на камушке сижу

*Русская народная песня*



вар. 1



вар. 2



вар. 3



Первое, на что следует обратить внимание, особенно начинающих музыкантов, это бесчисленное количество вариантов и форм для видоизменений темы, особенно мелодических, более характерных для русской музыки.

Умению импровизировать вполне можно обучать, и это не является сложным. Лишь степень одаренности отделит одну импровизацию от другой.

В музыке русской, где в основе всего лежит мелодия, именно мелодическое варьирование темы и ее гармонический язык будут более естественны. Опыт музыканта, его личные предпочтения создают в глубине памяти множество своеобразных заготовок, из которых в дальнейшем будет соткана импровизация. Музыка джазовая является хорошим примером: там умение импровизировать приходит через большой объем выученных

тем и их вариантов, взятых из репертуара ведущих музыкантов. Лучшего метода еще никто не придумал. Так и у русских гитаристов — лучшие, интересные «ходы» и вариации заучивались «с рук» или брались из вариаций или каденций множества сочинений. В настоящее время музыка с элементами импровизации шагнула далеко вперед, появился другой опыт, другие исполнители и даже другая импровизация. Рамки ее значительно расширились, но технология ее осталась по сути все той же: в основе ее всегда лежит возможность использования музыкантом собственного арсенала музыкальных средств и как следствие — иное прочтение темы. Давайте посмотрим, как можно видоизменить звучание простейшей последовательности аккордов с помощью проходящих звуков, добавленных к основному трезвучию:

1) Am Dm<sup>6</sup> E<sup>7</sup> Am

Или более усложненный вариант:

2)



Искусство обыгрывания различных гармонических последовательностей является одной из интереснейших тем. Не секрет, что каждый исполнитель имеет собственные заготовки, без которых порой невозможно обеспечить красивый аккомпанемент или исполнить импровизацию на тему. В музыке русской, особенно романсовой, содержится очень много материала для творчества, особенно аккомпаниатору. Автор

предлагает каждому гитаристу попробовать свои силы в этом жанре. Это очень хороший опыт, позволяющий развить внутренний гармонический слух и свободу исполнения. Нет нужды подчеркивать ту истину, что искусству аккомпанемента нужно также упорно учиться, как и общему исполнительству. Блестящим аккомпаниатором, пожалуй, одним из лучших, был Сергей Орехов. Позже приведем некоторые примеры из его практики.

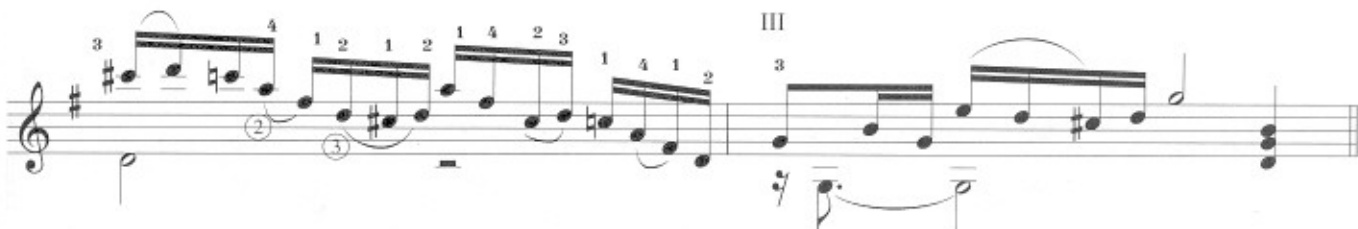
## ВАРИАНТЫ ОБЫГРЫВАНИЯ АККОРДОВ

### «Ходы»

$H^7 - E_m$



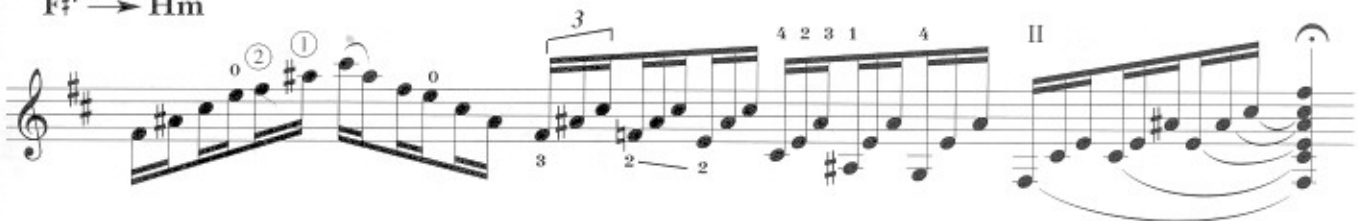
$D^7 \rightarrow G$



$A_{dim} - Dm^6$

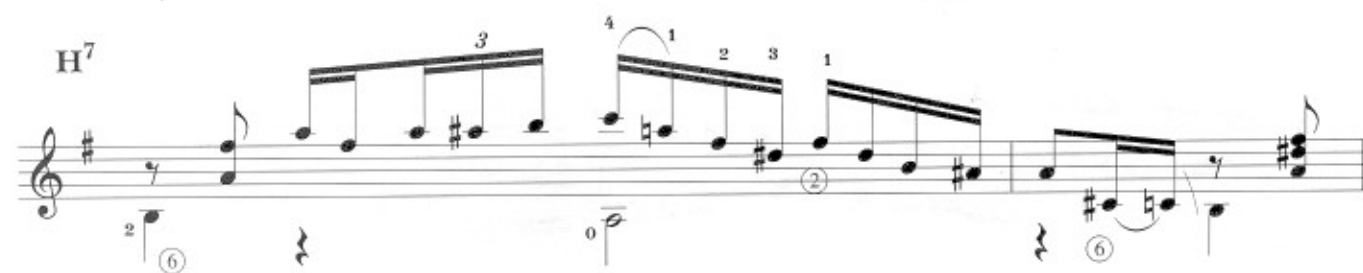


$F\sharp^7 \rightarrow H_m$

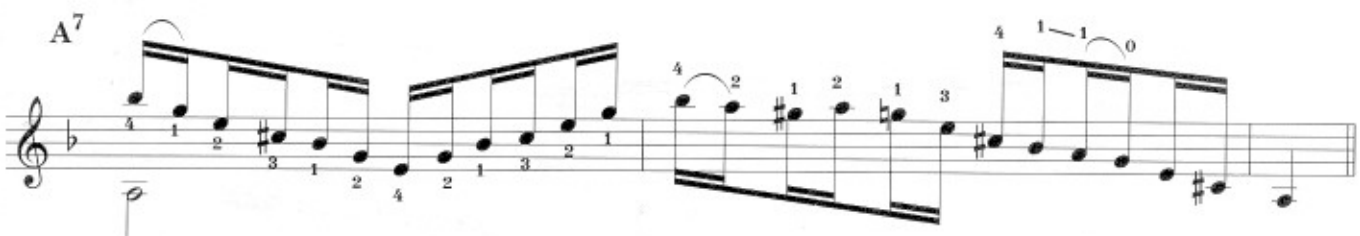
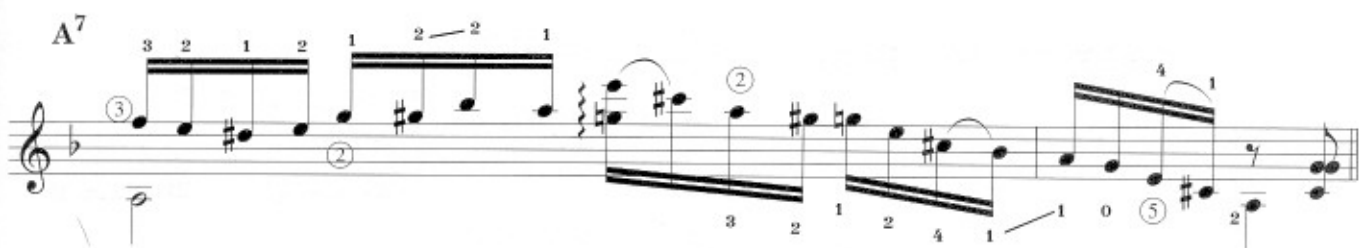
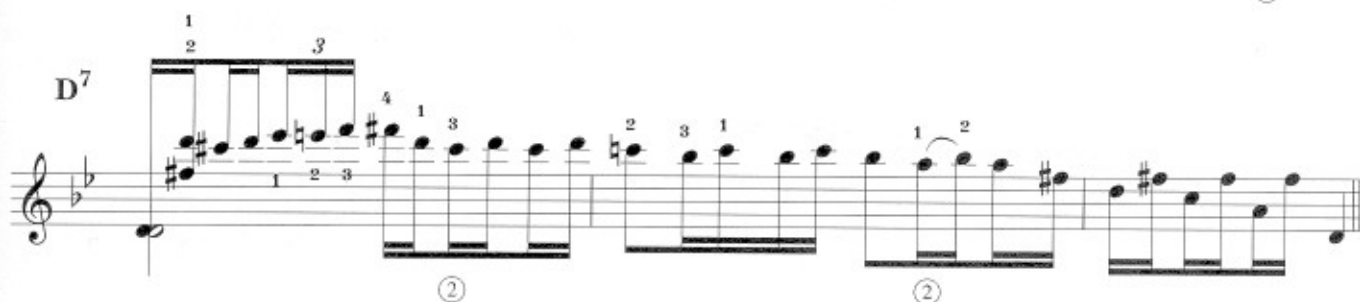
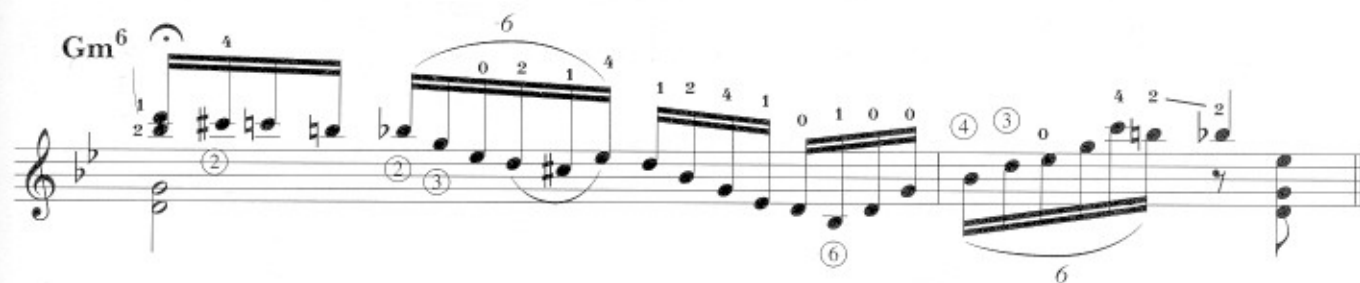


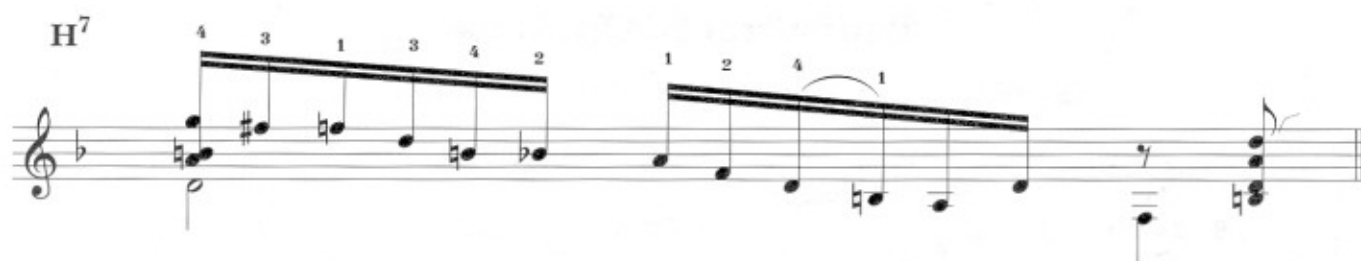
$E^7$



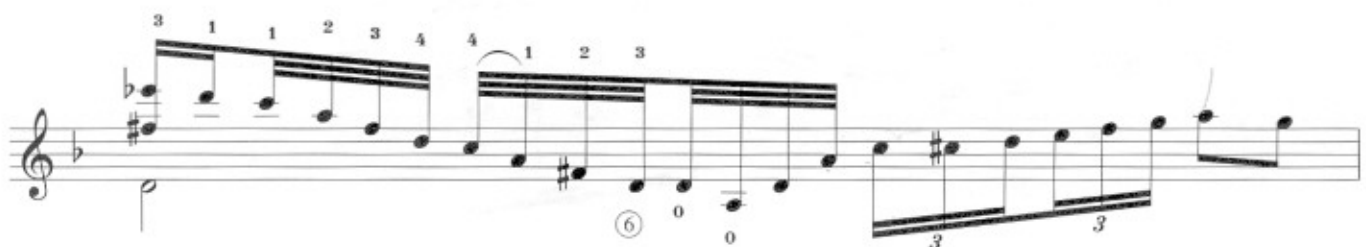
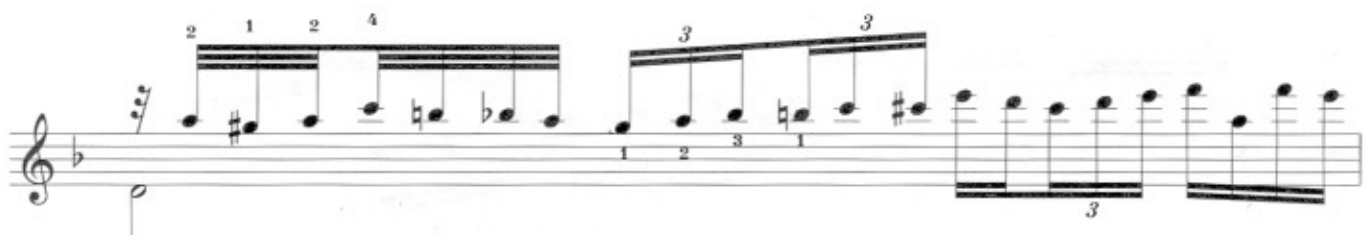
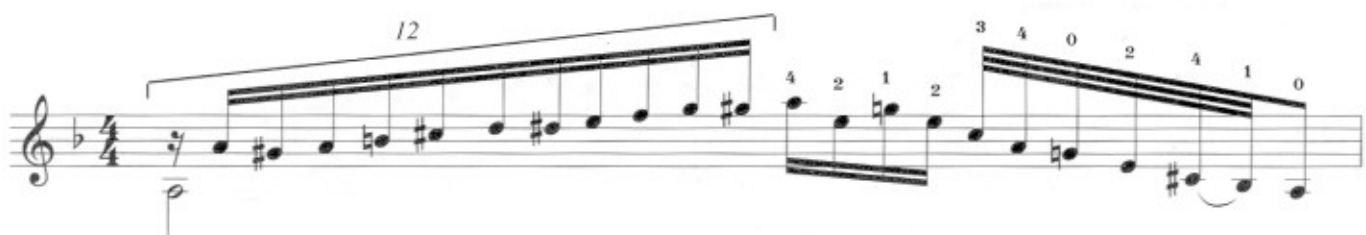


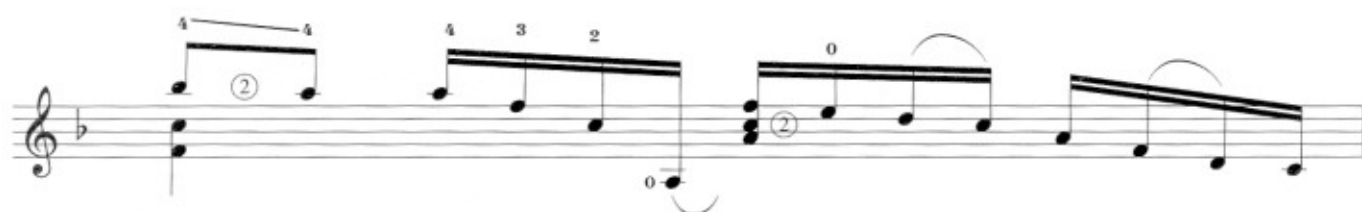
# Варианты С. Орехова





## Из романса «Только раз бывают в жизни встречи»



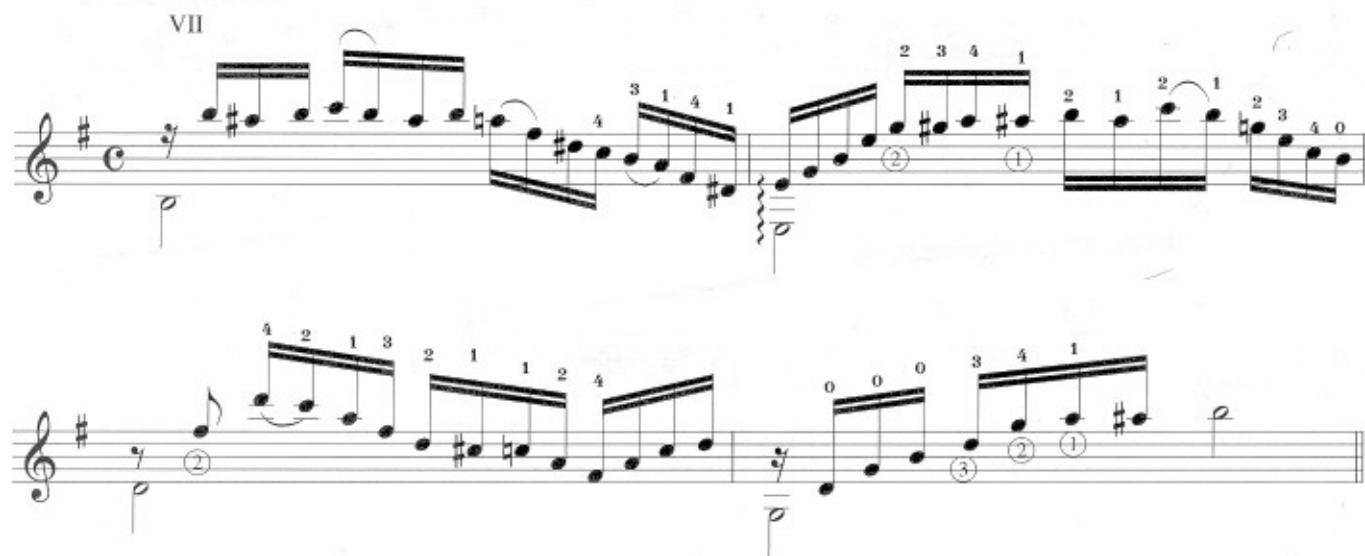


### Из романса «Живет моя отрада»





## Гори, гори, моя звезда



Следуя этому принципу, можно сочинять очень большое количество вариантов, чем всегда пользовались наиболее талантливые гитаристы прошлого.

В качестве одного из вариантов приведем пример «выхода» для цыганской венгерки.



Итак, попробуем выделить некоторые рекомендации, чтобы использовать импровизацию в практической игре как характерную составляющую русского стиля.

Этот небольшой раздел — лишь путь, по которому начинается движение. Подлинная импровизация включает в себя характер образа и владение инструментом. Прежде чем начать играть, нужно на мгновение подумать, что точнее подчеркивает образ. Может быть, это какие-то ритмические акценты, придающие остроту, скерцозность персонажу. Или это точно прочувствованная мелодия, правильный темп. А может, просто с блеском заполненная пауза между куплетами исполнителя. Но в любом случае не должно быть игры ради

игры. Такой подход воспитывает в исполнителе более вдумчивое отношение к сути исполняемого произведения и очень быстро дает прекрасные, а зачастую блестящие результаты. Автор предлагает музыкантам-гитаристам потрудиться найти применение различным гармоническим последовательностям и сочинить свои варианты, которые будут неоценимым подспорьем для аккомпанемента к романсу или игре в ансамбле.

Далее в приложении помещены произведения русских гитаристов, пользовавшиеся большой популярностью. Все они адаптированы для классической гитары, используя вышеописанные принципы. Автор также включил некоторые оригинальные работы, созданные в этом жанре.

# Скерцо

В. Морков

M.M. ♩ = 160



43

49

54

60

65

70

75

80

85

*rit.*

Этюд  
Песенка без слов

В. Русанов

М.М. ♩ = 160



\* **Adagio**  
Памяти М. Высоцкого

А. Ветров

**Introduzione**

⑥ — D

*p*

**Sostenuto**

10

*mp*

*f*

\* Оригинал в c-moll



23

V

25

XI X VI V V

*ff*

27

III

*pp*

30

II X III

*f*

33

Cadenza

V

35

I

37

10 12 8



# Ноктюрн

В. Саренко

Напевно

⑥ — D

5

9

13

17

21

25

29



# Прелюдия

Оригинал в си миноре

В. Морков

Умеренно



Сдержаннее



# Этюд

М. Высоцкий

## Не спеша

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17



19

21

24

Fl VII

rit.

I II

II VII

## Этюд

А. Соловьёв

Moderato

*mf*

5

rit.

9

a m i p i m

13

17 II

21

25

29

33

37 III

41 I

45 V

The musical score consists of seven staves, each containing a line of music. The notation is for guitar, with fret numbers (0-4) and fingerings (1-4) indicated above the notes. Roman numerals I, II, III, and V are placed above the staves to indicate sections. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various articulation marks such as slurs, accents, and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

# Желание наше совершилось

М. Высоцкий

Moderato

6 *mf* II

11 IX *f*

15 II *mf* II

19 II

22 II





25

27

29

31

33

35

# Тройка

На тему русской народной песни «Вот мчится тройка удалая»

А. Соловьев

Умеренно

tr

II

II

Canto

V

II

simile

p



22

2 1

1 0 1 3 4 2 3 2 3 3 4

1 2 2 3

1 2 3

26

1 2

2 4

4

29

0 0 0

0 3 1 3 1

0 3 1 2 1

(3) (2)

(3)

32

3 0 4 0 1 0

1 3 1 4 3 2 1

(3) (2)

p

II

35

II

II

38

II

40

0

2 1 0 1

(3)

42

4 3      2 0 3

44

2 1 4      3      4 0      1 0

46

3 2 0      2      2 1 0      4 1      1 0      3 4      3 4

48

3      1      2 1 0      2 1 0      2 1      2 1      1 0

50

4 2 0      1 0

52

3 4      rall. 0

54

1 2      XI      1      4-4      2

# Вальс-элегия

Ф. Циммерман

Tempo di valse

⑥ — D

III 4-4 2 3 II 4 3

8 1 3 II

15 III cresc. 0 1 2 4 0 4 1

22 2 4 4

29 12 3 2 3 III ②

mf

36 V III V 2 3 0 1 4 3 1 1 4



42

47

*f*

53

*sp*

arm. -----

*f*

59

*mp*

IX

X

III

③

⑥

②

⊗ ⊕

65

*f*

V

III

III

73



# Полонез №2

М. Высоцкий

Музыкальный фрагмент «Полонез №2» М. Высоцкий, ноты для классической гитары. Ключ: D-dur (два диэза). Метр: 3/4. Фрагмент состоит из 19 тактов, завершающихся «Fine».

Ноты содержат следующие детали:

- Такт 1:** Начинается с аккорда VII. Включает шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 2:** Продолжение мелодической линии с шестнадцатыми нотами.
- Такт 3:** Включает аккорды VII и V, а также IV. Есть шестнадцатые ноты и паузы.
- Такт 4:** Начинается с аккорда II. Включает шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 5:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 6:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 7:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 8:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 9:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 10:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 11:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 12:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 13:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 14:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 15:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 16:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 17:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 18:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.
- Такт 19:** Включает аккорды VII, V, IV и II. Есть шестнадцатые и тридцатые ноты, а также паузы.

Фрагмент заканчивается на 19 такте с пометкой «Fine».



**D.C. al Fine TRIO**

22

25

28

31

34

37

40

**Fine**

**VII**

**VII**

**D.C. al Fine**

67

# Этюд

В. Юрьев

Не очень медленно

⑥ — D

*mp*

1. *arm.*

2. *V*

III

*rit.*

*arm.*



# Песня Колыбельная

Moderato

М. Высоцкий

⑤ — G

5

10

V

15

19

23

27



31 arm.

35

39

43

47

50

54 *f*

57

59

61

63

65

67

69

72

76

arm. 8va

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music. Measures 59-62 show a sequence of double stops and arpeggios. Measures 63-64 continue this pattern. Measure 65 introduces a natural sign (0) and a 3rd fret natural sign (3). Measures 66-68 feature more complex arpeggios and double stops. Measure 69 includes a 3rd fret natural sign (3) and a 2nd fret natural sign (2). Measure 70 shows a 3rd fret natural sign (3) and a 2nd fret natural sign (2). Measure 71 is a whole rest. Measure 72 is marked 'arm. 8va' with a dashed line indicating an octave shift. Measures 73-75 continue the sequence of double stops and arpeggios. Measure 76 concludes the piece with a double bar line.



## Тирольский вальс

### В темпе умеренного вальса

Ф. Циммерман

[illegible]

# Три мазурки

## I

М. Высоцкий

⑥ — D

II

3 12 0 2 3 2

4 1 4 1

0 3 1 2 3

VII

3 1

5

1 1

0 3

II

1 4

9

14

18

II

4 2

3 2

3 4 2 0

23

3 1 0 1 1 4

II

4 3

2 4 1 2 3

1 0

31

2 1 4 0

II

0

4 2

2 3 0

im p i



## II



# Мазурка III

М. Высоцкий

# Фантазия №16

На мотивы этюдов И. Крамера

**Allegro**

М. Высоцкий

⑥ — D

7

13

18

23

28

32

*imp*

*i m i m*

*p m i m*



36

I

Staff 36-39: Treble clef, key of B-flat major. Measures 36-39. Measure 36 has a 4-measure rest. Fingering: 4, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2. Measure 37 has a 2-measure rest. Measure 38 has a 1-measure rest. Measure 39 has a 0-measure rest.

40

m

V

Staff 40-44: Treble clef, key of B-flat major. Measures 40-44. Measure 40 has a 1-measure rest. Measure 41 has a 0-measure rest. Measure 42 has a 1-measure rest. Measure 43 has a 2-measure rest. Measure 44 has a 0-measure rest.

45

VIII

Staff 45-49: Treble clef, key of B-flat major. Measures 45-49. Measure 45 has a 1-measure rest. Measure 46 has a 0-measure rest. Measure 47 has a 1-measure rest. Measure 48 has a 2-measure rest. Measure 49 has a 0-measure rest.

50

II

Staff 50-54: Treble clef, key of B-flat major. Measures 50-54. Measure 50 has a 3-measure rest. Measure 51 has a 4-measure rest. Measure 52 has a 1-measure rest. Measure 53 has a 2-measure rest. Measure 54 has a 1-measure rest.

55

Staff 55-58: Treble clef, key of B-flat major. Measures 55-58. Measure 55 has a 1-measure rest. Measure 56 has a 2-measure rest. Measure 57 has a 1-measure rest. Measure 58 has a 3-measure rest.

59

Staff 59-63: Treble clef, key of B-flat major. Measures 59-63. Measure 59 has a 2-measure rest. Measure 60 has a 1-measure rest. Measure 61 has a 3-measure rest. Measure 62 has a 2-measure rest. Measure 63 has a 1-measure rest.

*accelerando*

64

Staff 64-68: Treble clef, key of B-flat major. Measures 64-68. Measure 64 has a 3-measure rest. Measure 65 has a 2-measure rest. Measure 66 has a 1-measure rest. Measure 67 has a 3-measure rest. Measure 68 has a 2-measure rest.

69

p i

rall.

II

I

Staff 69-73: Treble clef, key of B-flat major. Measures 69-73. Measure 69 has a 3-measure rest. Measure 70 has a 2-measure rest. Measure 71 has a 1-measure rest. Measure 72 has a 3-measure rest. Measure 73 has a 2-measure rest.



74

V I II

80

# Сдержанно

84

I

90

arm. XII

p

96

I

rit.

leggerro

II

101

II

106

VIII

p i p i m i

110

IX

p i p i m

X

i

p i p i m

114

V

119

V

124

III

130

135

V

140

p m p i

145

con vibr.

150

\* Это повторение является авторской исполнительской редакцией.

# Мелодия

Оригинал в C-dur

Н. Александров

Умеренно

⑥ — D

*ff* *p*

II

VII

VI

VII

IV

III

II

Нежно



28 *rit.* **V**

32 **II** **I** **II** **0** *arm.* **B TEMPE**

36

40

44

48 *accelerando*

51 **II** **I** **II** **2** **ff**

54 **II**

# Этюд №2

На романс «Спи, младенец мой прекрасный»

Неторопливо

В. Саренко

⑥ — D

*tr*

*simile*

4

8

11

15

19

*arm.*

*mf*



22

Exercise 22, measures 1-4. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Circled numbers 2, 4, and 3 indicate specific measures or groups of notes.

25 III

This system contains measures 25 through 31. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 25 has a '4' above the staff. Measures 26-27 feature a triplet of eighth notes. Measures 28-29 feature a triplet of eighth notes with a slur. Measure 30 has a '10' above the staff. Measure 31 ends with a double bar line and a repeat sign. The system concludes with the Roman numeral 'III'.

28

3 0 2 4

3 2 5 1

31

2

4

1

1

0

1

1

3

3

4

[illegible][illegible]

40

arm.



# Этюд

Н. Александров

Moderato

⑥ — D

*mp*

3

1

4 2

1

5

*Fl*

③

2 3 2

7

③

4 2

1 1 1

9

2 1 4

1 0

3 0 2 0

1 1 3 4

II

11

0 0 0

1

2

13

\*

3 4

4

4

0

4

1 3

⑥

3

15

*Fl*

0

③

*Fl*

1

3 2

1

1

1

3 2

17



19

21

23

25

27

29

31

34

36

III

V

VII

rit.

\*\*

\* Вариант 13 такта

\*\* Вариант 32 такта

# Фантазия

Неторопливо

М. Высоцкий

Музыкальная партитура для классической гитары, состоящая из шести систем нот. Ключевая подпись:  $\text{F}\sharp\text{C}\sharp$  (фа-диез, соль-диез). Темп: Неторопливо. Автор: М. Высоцкий.

Системы нот:

- Система 1: Начиная с такта 1. Включает указание *tr* (трель) и *II* (второй гриф).
- Система 2: Начиная с такта 6. Включает указание *II* (второй гриф).
- Система 3: Начиная с такта 11. Включает указание *II* (второй гриф).
- Система 4: Начиная с такта 16. Включает указание *II* (второй гриф).
- Система 5: Начиная с такта 21. Включает указание *II* (второй гриф).
- Система 6: Начиная с такта 26. Включает указание *V* (пятый гриф).

Ноты содержат различные ритмические значения, аккорды, а также цифровые обозначения для пальцев (1, 2, 3, 4) и грифов (II, V).



35

40

45

50

55

60

65

70

IV

IV

II

Detailed description of the musical score: The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has three sharps: F#, C#, and G#. Measures 35-40 show a series of chords and arpeggios. Measure 45 begins a sequence with a '2' and '4' above a note, followed by a '0' and a '1' below a note. Measure 50 continues this sequence with a '4' above a note and a '2' below a note. Measure 55 shows a '4' above a note and a '1' below a note. Measure 60 contains a measure with an 'x' over a note. Measure 65 shows a '4' above a note and a '1' below a note. Measure 70 shows a '4' above a note and a '1' below a note. Roman numerals IV and II are placed above the staff in measures 45, 50, and 60 respectively.

74

78

82

87

92

97

101

105

# Баллада

Н. Александров

Умеренно

⑥ — D

*p*

II

2 2 2 4

VII

4

5

II

4 4 0 4 3 4

II

4 2 4 2 4 0 4

*mf*

9

4 1 4 3 2

*rit.*

2 4 1 1 4

*mp*

13

4 0

I

3 4 4

17

V

*rit.*

2 3 2 3

*f*

3 2 3

В темпе

21

I

3 3 3

II

0

V

*pp*





25

VII

V

Handwritten musical notation for measures 25-28. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains eighth and sixteenth notes. Measure 26 has a wavy line under the first half. Measure 27 has a circled '3' above a triplet of eighth notes. Measure 28 has a '4 2' above a pair of notes and a 'V' above a whole note.

29

II

II

Handwritten musical notation for measures 29-34. Measure 29 has a '4' above a pair of notes. Measures 30-31 have 'II' above them. Measure 32 has a '4' above a pair of notes. Measure 33 has a 'II' above it. Measure 34 ends with a double sharp key signature change.

35

Handwritten musical notation for measures 35-38. Measure 35 has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains eighth and sixteenth notes. Measure 36 has a wavy line under the first half. Measure 37 has a wavy line under the first half. Measure 38 has a wavy line under the first half.

39

II

0 4

4

Handwritten musical notation for measures 39-42. Measure 39 has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains eighth and sixteenth notes. Measure 40 has a 'II' above it. Measure 41 has a '0 4' above a pair of notes. Measure 42 has a '4' above a pair of notes.

43

V IV III II I

3 0 1 3 4

Handwritten musical notation for measures 43-46. Measure 43 has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains eighth and sixteenth notes. Measure 44 has a 'V' above it. Measure 45 has a 'IV' above it. Measure 46 has a 'III' above it. Measure 47 has a 'II' above it. Measure 48 has a 'I' above it. Measure 49 has a '3 0' above a pair of notes. Measure 50 has a '1 3 4' above a pair of notes.

47

*morendo*

*poco a poco diminuendo*

Handwritten musical notation for measures 47-50. Measure 47 has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains eighth and sixteenth notes. Measure 48 has a wavy line under the first half. Measure 49 has a wavy line under the first half. Measure 50 ends with a double sharp key signature change and a wavy line under the first half.

# Этюд

Ф. Циммерман

Moderato

*mf*

4

7

10

13

16 *ad libitum*

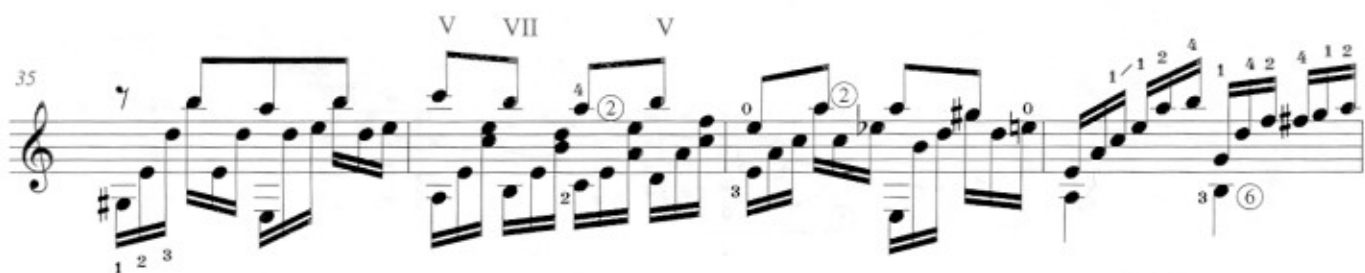
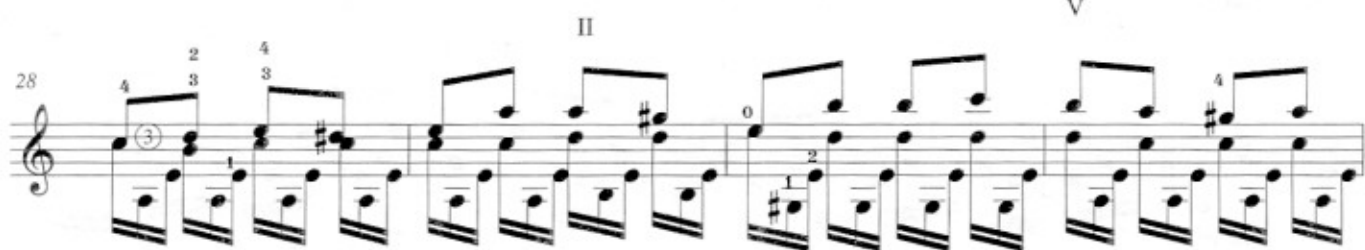
17 **Tempo 1**

II I

V

a i m p i m i I o s i





# Exercise I

Фрагмент

А. Сихра

Moderato con espressione

4

VI

7

10

12

15

17

II

II

VI

VII

VII

II

p



19

21

23

25

27

29

31

33

3 4 2 4-4

② V

35

II

37

0 1 2 1 3 2 3 4 2 0 1

The musical score consists of two parts. The first part, labeled 'XIX', begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with three measures: the first measure has a quarter rest followed by a quarter note G4 (circled 3); the second measure has a quarter note A4 (circled 2) and a quarter note B4 (circled 1); the third measure has a quarter note C5. Below the melody, there are two measures of a bass line with chords. The second part, labeled 'II', continues the melody with four measures: the first measure has a quarter note D5 (circled 3) and a quarter note E5 (circled 4); the second measure has a quarter note F#5 (circled 2); the third measure has a quarter note G5 (circled 1) and a quarter note A5 (circled 2); the fourth measure has a quarter note B5 (circled 1) and a quarter note C6 (circled 2). Below the melody, there are two measures of a bass line with chords.

Example 46



# Exercise IV

Фрагмент

Allegro moderato

А. Сихра

II

3 2 3 4 1

V VII

3

4 1 2 1 1

X arm.

5

1 2 0 0 2 3 3 4 2 3 2 4 1 4 2 4 VI VII

7

3 4 VII

10

3 4 2 1 3 4 0 0 III 1 4 1 2

13

1 0 3 4 0 3 1 3 4 1 4 2

p

15

3 1 4 4 3 1

2 1 2 3 1 4



17

19

21

24

27

29

31

33

35

2 0 1 2 4

i 1 m i

3 4 1 3 2

m i m i a m i

②

37

0 1 3 4

p m i p i

II II

1 0

39

2 2 0 3 1 0

p p i

41

0 0 2 1 0 1 3 0 3 4 1 2 1 4

43

4

45

4 2 1 2 4 1 2 3 0

47

4 1 0 1 3 2 3 0 3 2 3 1 4 2

③ ② ④

③ ② ③

0

49

1 2 2 1 2

arm.

p i a

m

p

# Украинская пляска

Ф. Циммерману

В. Саренко

Скоро

⑥ — D

*f*

1 2 4

6

*sp*

10

4 2 1 0 4 3 1 2 4 0

arm.

14

2 4 2 2

18

3 1 4 1 4 1 2 1 4 2 1

22

4 1 0 0 0



26 IX VII V 4

*mp* *sf sf*

Musical staff 26-30: Treble clef, key of D major. Measures 26-30. Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a half note G4 with a flat. Measure 28 has a half note A4. Measure 29 has a half note B4. Measure 30 has a half note C5. Dynamics: *mp* at measure 27, *sf sf* at measure 30. Fingering: 4 at measure 30.

31

*p*

Musical staff 31-35: Treble clef, key of D major. Measures 31-35. Measure 31 has a half note G4 with a flat. Measure 32 has a half note A4. Measure 33 has a half note B4. Measure 34 has a half note C5. Measure 35 has a half note D5. Dynamics: *p* at measure 31. Fingering: 2 at measure 31.

36

Musical staff 36-40: Treble clef, key of D major. Measures 36-40. Measure 36 has a half note G4 with a flat. Measure 37 has a half note A4. Measure 38 has a half note B4. Measure 39 has a half note C5. Measure 40 has a half note D5. Fingering: 4 at measure 38, 1 at measure 40.

41 V X arm.

*sf sf*

Musical staff 41-45: Treble clef, key of D major. Measures 41-45. Measure 41 has a half note G4 with a flat. Measure 42 has a half note A4. Measure 43 has a half note B4. Measure 44 has a half note C5. Measure 45 has a half note D5. Dynamics: *sf sf* at measure 42. Fingering: 2 at measure 41, 4 at measure 44.

46 arm.

*p*

Musical staff 46-50: Treble clef, key of D major. Measures 46-50. Measure 46 has a half note G4 with a flat. Measure 47 has a half note A4. Measure 48 has a half note B4. Measure 49 has a half note C5. Measure 50 has a half note D5. Dynamics: *p* at measure 48. Fingering: 2 4 3 2 at measure 48, 2 4 at measure 49.

51

Musical staff 51-55: Treble clef, key of D major. Measures 51-55. Measure 51 has a half note G4 with a flat. Measure 52 has a half note A4. Measure 53 has a half note B4. Measure 54 has a half note C5. Measure 55 has a half note D5. Fingering: 3 at measure 51, 0 at measure 52, 4 at measure 53, 1 at measure 54, 3 at measure 55.

55 *f* I

59 II

63 *arm.*

67 I *sf sf*

72 *arm.* *arm. XII* *V.* *sul pont.*

77 *sul tasto* II *arm. VII* *V.*



# Уж как пал туман

Не спеша

М. Высоцкий

*tr*

arm. VII

VII

*С движением*



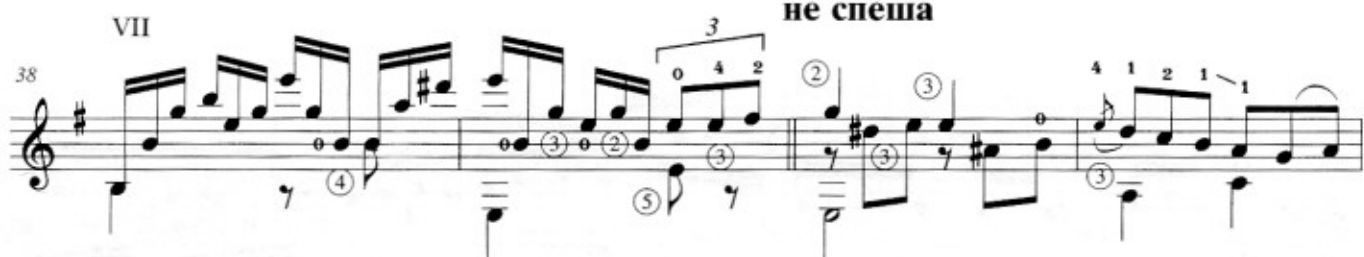


II



VII

не спеша



СПОКОЙНО



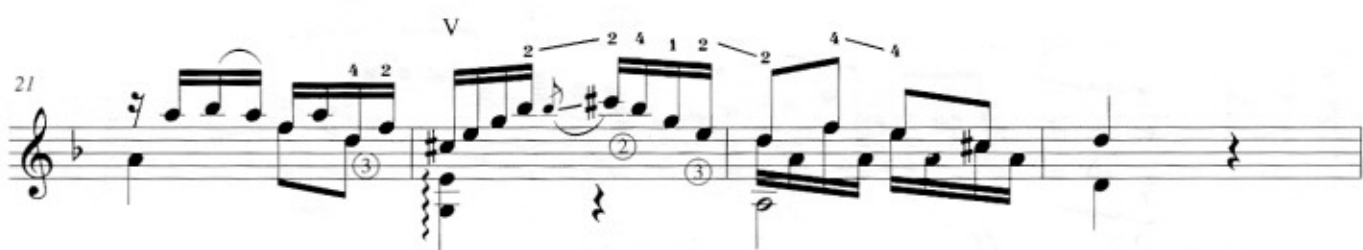
# Ох, болит...

М. Высоцкий

Спокойно

arm.

arm.



[illegible]

## Голова болит

Moderato cantabile

А. Сихра

⑥—D

*p*

7

13

19

25

29

33

V

II

V

II



37 *f* X

41 II

45

49

53 1 4 1

57

61 4 1 4 2 3 4 1 2 4

65 II 0 1 4





# Я пойду косить травку

И. Ляхов

Не скоро

⑥ — D

*f*

II

IV

VII

II



19

II

22

25

arm. VII

arm. IX XII

28

arm.

31

II

34

37

p p i m

39

41

43

45

47

49

51

VII

53

II

55

57

II

59

# Собирались красны девки

Allegretto

А. Сихра

mf

5

9

13

17

21

25

II

II

II

II

V

0 3 1 2







Подвижно



## Чем тебя я огорчила

А. Сихра

### Andante

[illegible]

6

II

1

4 2 4

4 2 0

2 4 1

4

2

11

4 4 3 4 1 3 3 4 1 4 1 2 II

1. 2.

16

II

20

0 II

The musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The score includes a repeat sign and a double bar line. The number '20' is written at the beginning of the staff, and the Roman numeral 'II' is written above the staff. The number '0' is written below the staff.

24

0

3

2

2

3

1

2



28

1. 2. arm.

33

37

III

41

VII II IV

44

VII VII

*f*

50

55



VII

59



63



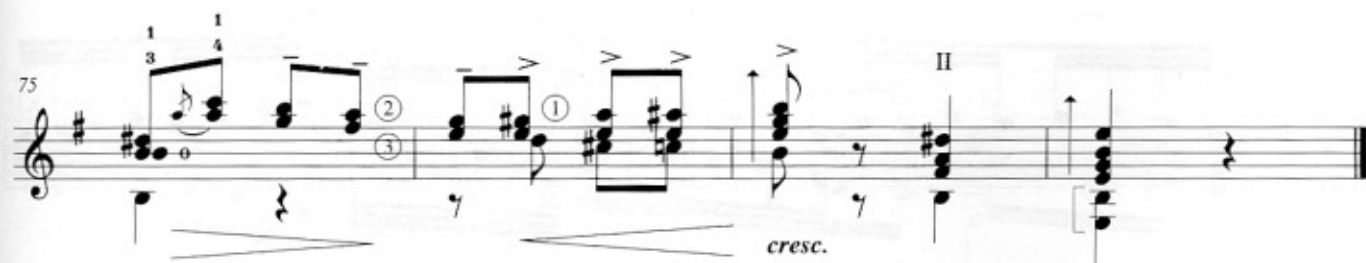
67



71



75



## Среди долины ровныя

С. Аксенов

## Певуче

Певуче

⑥ — D

6

10

14

17

21

23

III

II

V

III

V

The image shows a musical score for guitar, measures 6 through 23. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The measures are numbered 6, 10, 14, 17, 21, and 23. The music is in a key of B-flat major (two flats). The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and fingerings. The measures are numbered 6, 10, 14, 17, 21, and 23. The music is in a key of B-flat major (two flats). The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and fingerings.



25

27

30

33

36

40

43



46 X

49 I

51 1 2 1 2

53 0 2 4 2 f

57 III 4 2 2 4 1 4

61 III

64 arm.

# Винят меня в народе

Andante

С. Аксенов

Исп. ред. С. Руднева

The musical score is written for guitar in 2/4 time, Andante tempo. It consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Ornaments (trills) are marked above certain notes. The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings. The first ending is marked 'I' and the second ending is marked 'II'. The third ending is marked 'III'. The score starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The piece concludes with a final chord and a repeat sign.



## VIII VII

30

34

38

40

42

44

46

122

49

51

53

56

*adagio con espressivo*

59

VII

arm.

62

arm.

65

V

III

68 *arm.*

70 *arm.*

72 *Tempo 1*

75 VIII V 3

77 IV

79 V

81





98 VIII

100 *ff*

102 VII

104

106 II

108 I

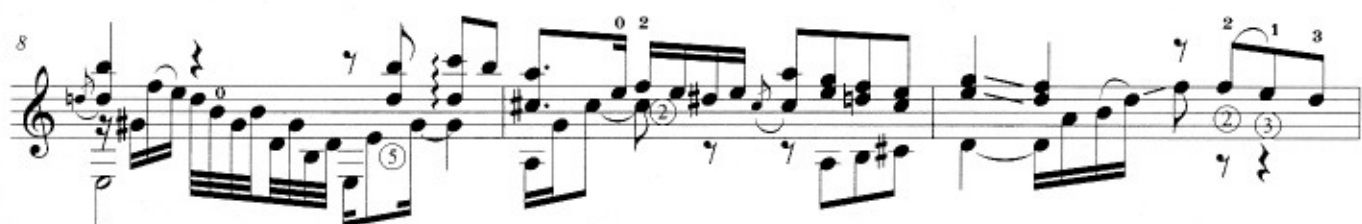
110 *rall.*

# О, позабуди

Музыка Б. Фомина

Аранжировка С. Руднева

Умеренно, напевно





# Всегда и везде за тобою

С. Орехову

Спокойно, с чувством

Автор неизвестен  
Аранжировка С. Руднева

II

tr

5

10

14

19

23

28

VI

II

II



## IV с движением

[illegible][illegible]

43

II

arm.

0 3 4 2

[illegible]

53

53

57 Musical score for piano, measures 57-62. Measure 57: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth rest, eighth note D4. Beat 2: quarter rest, eighth note E4, eighth note F#4. Beat 3: quarter rest, eighth note G4, eighth note A4. Beat 4: quarter rest, eighth note B4, eighth note C5. Measure 58: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth note D4, eighth note E4. Beat 2: quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4. Beat 3: quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Beat 4: quarter rest, eighth note C5, eighth note D5. Measure 59: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth note D4, eighth note E4. Beat 2: quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4. Beat 3: quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Beat 4: quarter rest, eighth note C5, eighth note D5. Measure 60: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth note D4, eighth note E4. Beat 2: quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4. Beat 3: quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Beat 4: quarter rest, eighth note C5, eighth note D5. Measure 61: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth note D4, eighth note E4. Beat 2: quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4. Beat 3: quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Beat 4: quarter rest, eighth note C5, eighth note D5. Measure 62: Treble clef, key of D major, 4/4 time. Beat 1: quarter rest, eighth note D4, eighth note E4. Beat 2: quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4. Beat 3: quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Beat 4: quarter rest, eighth note C5, eighth note D5. Dynamics: sf. Performance instructions: espressivo, XI, 2-2.

61

*f*

*tr*

arm.

VII V XII IX Спокойно XII III

4

2

Нет, не тебя так пылко я люблю

Музыка А. Шишкина  
Аранжировка С. Руднева

## В темпе вальса

II

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 14, 19, 23, 27, and 31 indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.





35 1 4 2 1 4 2 4 2 0 1 2 3 4 4 3 1 1 0

39 1

43 4 3 0

47 4

51 0 2 4 0 1 2

55 0 II

59 I con moto. mp

63 0 2 3 2 0 2 1 4 1 2 3 4

67 *V*

71 *3 4 1 4 4* *V*

76 *1 2*

81 *4 1 2 3 2 1* *V*

85 *X* *f* *4 2 2 2 4 3 2 1*

89 *2 2 2 3 1 2*

93 *accelerando* *2 0 2 3* *② ①* *4 1 3 0* *V 4 1*

97 *2 4 3 1*

# Ночь светла

Музыка А. Шишкина  
Аранжировка С. Руднева

В темпе подвижного вальса

The musical score is written for guitar in 3/4 time, key of D major. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic. Chord symbols V, IV, III, VII, and II are placed above the staff. The second staff has a measure marked with a circled 6. The third staff has a measure marked with a circled 6 and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The fourth staff has a measure marked with a circled 5 and the word 'Напевно' (Melodically). The fifth staff has a measure marked with a circled 5. The sixth staff has a measure marked with a circled 5. The seventh staff has a measure marked with a circled 6 and a measure marked with a circled 5. The score includes various guitar-specific notations such as fingerings (e.g., 4, 4, 3, 0, 2, 1, 4, 5, 2, 1, 4, 5, 0, 1, 2, 2), slurs, and accents.



44 VII

48

52 II VII VII

57

61 II III

66 *accelerando*

71 Fl -----

75 sul pont

80

III

84

II

88

93

97

Fl

102

106

110

rasp.

p

i

i

i

a m

p

p

a m

II

3

i

cresc.

sf

114 V VII

118 VII

122 VII

126 V

130 III II

134 VIII VII

138 VIII VII

142

Detailed description of the musical score: The page contains ten staves of music, numbered 114 to 142. The music is written for guitar, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords (V, VII, VIII, II, III), fingerings (1-4), and articulation marks (accents, slurs). The staves are arranged vertically, with the first staff (114) at the top and the last staff (142) at the bottom. The music is in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation is in a standard musical notation style, with a treble clef and a key signature of one sharp. The chords are indicated by Roman numerals (V, VII, VIII, II, III) above the staff. The fingerings are indicated by numbers 1-4 below the staff. The articulation marks include accents (v) and slurs (curved lines). The page number 139 is at the bottom.



146

150

154

158

162

166

170

174

VII

VIII

III

II

*f*

*sf*

*sf*

*f*

*pp*

# Вальс №2

Незабудка

С. Руднев  
arr.

Ad libitum

⑥ — D

2

7

11

15

19

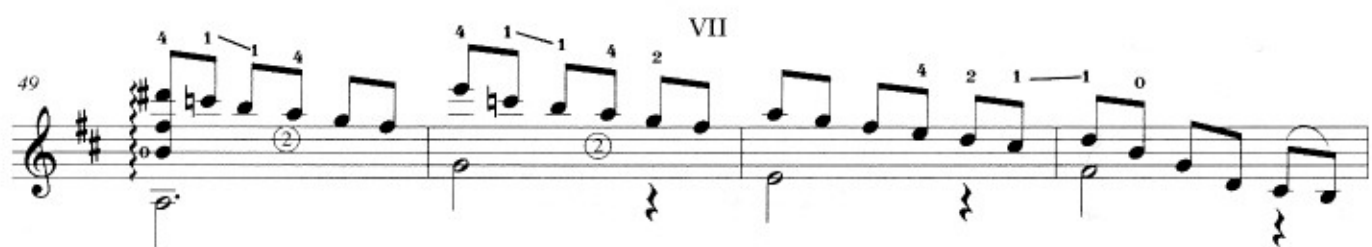
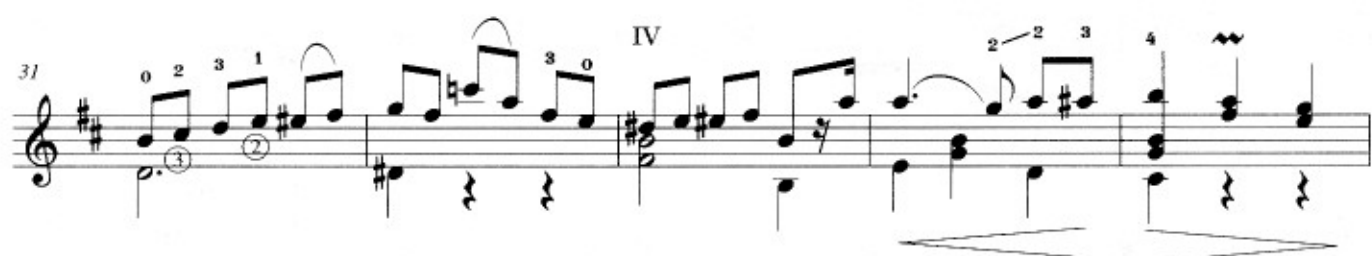
23

III

С грустью

tr





57

63

67

72

76

81

86

VII

XII

IV

*f*

*p*

*ff*

*m*

*p*

# Романс Н. Александрову

С. Руднев

Anante cantabile

⑥ — D

*p*

VII

5

9

*mp*

*cresc.*

12

VI

15

VII

18



22

arm. *agitato*

26

29

1.

32

2. VIII

*accelerando*

34

*rall.*

37

arm.

*p*



М. Высоцкому

## Спокойно





51

IV

54

VII

V

57

*rall*

*sostenuto*

*ff*

60

*ff*

64

*accelerando*

68

VII

*canto*

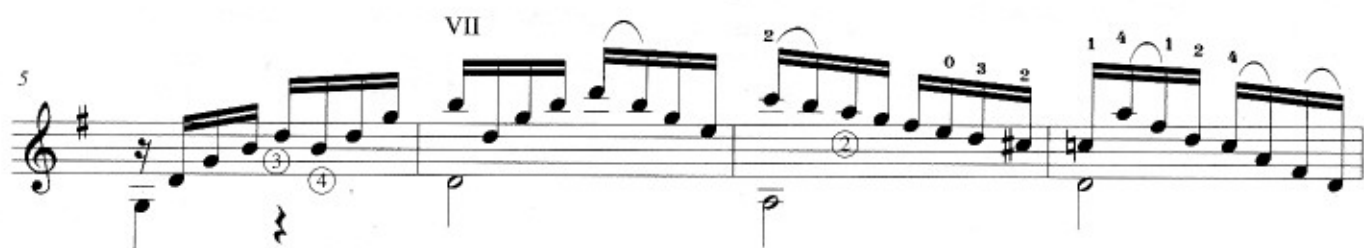
71

VII

# Этюд

С. Руднев

Vivo









## Полька

И. Соколов

Аранжировка С. Руднева

## Сержанно

2 4 3 0 2 2 2 0 3 1 4 3 0

*f*

II VII

6 0 4 0 0 0 0 0

3 0 0 0 0 0 0

VI II

10 0 0 0 0 0 0 0

1 0 0 0 0 0 0

II Ускоряя II

14 0 0 0 0 0 0 0 0

1 0 0 0 0 0 0

II

19 2 4 12 0 0 0 0 0 0

24 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

II II

29 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0



34

39

44

49

54

59

65

II

II

II

VII

II

VII

IX

VII

IX

VII

II

II

ускоряя

77 VII замедляя

82

свободно

2 5 4 1 1

86

Не спеша

II rallentando

2 3 4 - 4

90

IX

1 4 3 3

4

1 1 3

1 0 0 0

4

95 *Cadenza*

This musical score for a Cadenza in G major, measures 95-100, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. It begins with a series of eighth notes ascending from G4 to D5. Above the staff, there are several fingering numbers: '2 1' above the first two notes, '1' above the third, '4 4 3' above the next three, and '0 1 2 4 0' above the following five. The melody continues with a descending eighth-note scale from D5 to G4, followed by a final G4. There are three circled numbers below the staff: (3) under the third measure, (2) under the sixth measure, and (2) under the eighth measure. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final G4.

# Ноктюрн

Памяти Ф. Шопена

С. Руднев

Recitativo

III

V



Andante cantabile

VII

V



*tr*

IV

II

IV



VI

IV

II



29 VI IV VII

Staff 29-32: Treble clef, key of D major. Measure 29: F#4 (VI), G#4, A#4. Measure 30: B#4 (IV), C#5, D#5. Measure 31: E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 32: E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 0, 2, 3, 4, 3, 2.

33 V

Staff 33-37: Treble clef, key of D major. Measure 33: G#4, A#4, B#4. Measure 34: C#5, D#5, E5. Measure 35: F#5, G#5, A#5. Measure 36: B#5, C#6, D#6. Measure 37: E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 2, 0, 0, 3, 2.

38 arm.

Staff 38-42: Treble clef, key of D major. Measure 38: G#4, A#4, B#4. Measure 39: C#5, D#5, E5. Measure 40: F#5, G#5, A#5. Measure 41: B#5, C#6, D#6. Measure 42: E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 1, 3, 2.

43 III V leggierto

Staff 43-45: Treble clef, key of D major. Measure 43: G#4, A#4, B#4. Measure 44: C#5, D#5, E5. Measure 45: F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 0, 3.

46 II

Staff 46-48: Treble clef, key of D major. Measure 46: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 47: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 48: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 4, 3.

49

Staff 49-51: Treble clef, key of D major. Measure 49: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 50: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 51: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 4, 3.

52

Staff 52-54: Treble clef, key of D major. Measure 52: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 53: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Measure 54: G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6. Fingering: 4, 3.

II

55



58



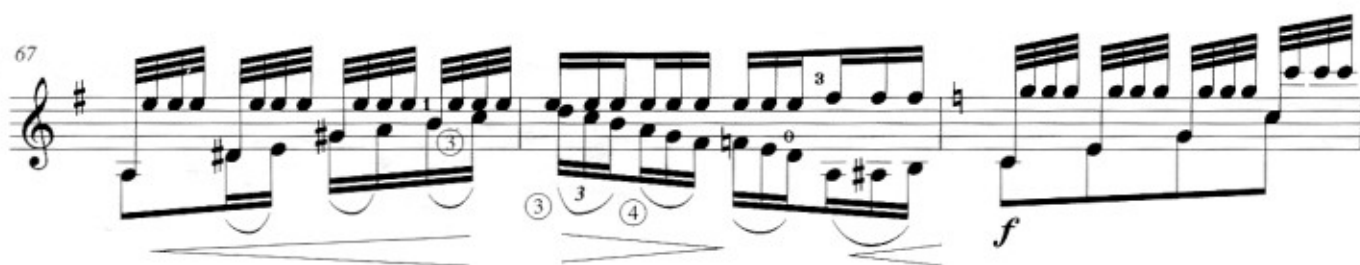
61



64



67



70



73





76

79

II *rit.*

82

85

88

IX

91

1. VI VII

94

98 *rall.*

101 *ad libitum* *rit.*

104 *arm.* *comodo* VII

109 *con moto* V IV II XI

113 *animato* VIII 2 2 X

*f*

117 III *rit.*

122 *p* V VII V V *rall.* *arm.*

# Путь в Иерусалим

Этюд-тремоло

Moderato recitativo

С. Руднев

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система содержит две нотные строки (верхняя и нижняя). Музыка написана в ключе с двумя flats (B-flat and E-flat) и 3/4 такта. Динамика обозначена как *p* (piano). Фрагмент начинается с медленного темпа (*Moderato recitativo*) и переходит в тремоло (быстрые повторения нот). В начале каждой системы (5, 7, 9, 11, 13, 15) указаны номера тактов. В некоторых местах (например, такты 5, 7, 9, 11, 13, 15) есть указания на пальцы (0, 1, 2, 3, 4) и на использование педальной точки (ped.).



17 VIII

19 II

21

23

25

27 II

29 *mf*

31

(b)

## VII

33

35

37

39

41

43

II

II meno mosso

45

*mf*

47

49

51

53

55

57

59

61

63

VI


*f*


V


IV


III





65 


67 

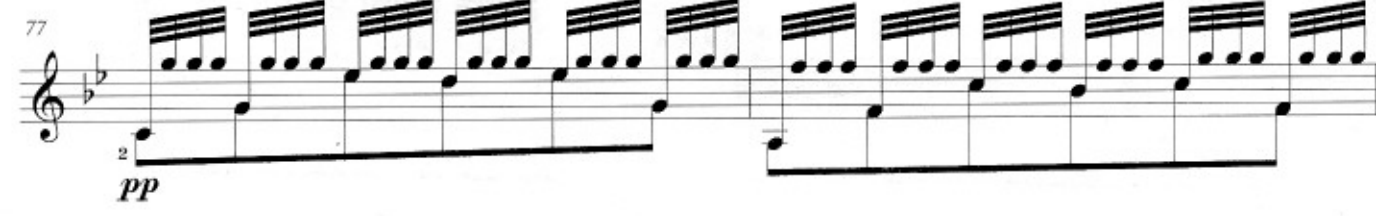
69 

71 

73 

75 

77 

79 

81 *cresc.* 2 VIII

83 3 4

85 4 1

87 2 4

89 2 1 1 3

91 VIII X

93 2 4 2 1 3

95 *ff* IV *rall.* VI I *ff*

*sp*

# Ах ты, степь широкая

Подольскому Илье

Аранжировка С. Руднева

Широко

⑥ — D

*p*

5

II IV

*mf*

9

13

15

18

21



25

*sostenuto*

II

28

con moto

[illegible]

33

VII

VII

35

VII

P

39 *rall.*

II

41

44 **Спокойно**

*tr*

47

50 *arm. XII*

*sul pont.*

53

55 *arm.*

*sul pont.*

# Вечерний звон

С. Руднев

Широко

⑤ — G  
⑥ — C

*p*

5

л. р.

Ровно

9

л. р.

Неторопливо, задумчиво

13

*tr*

17

V

21

25

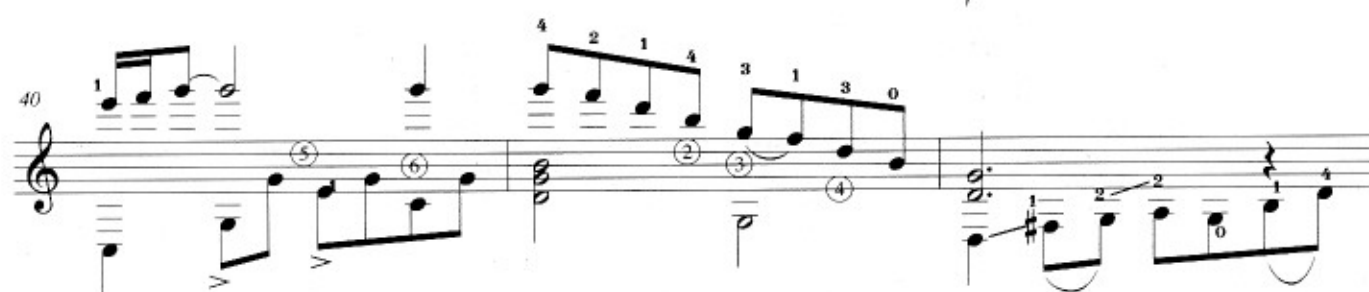
\* Тремоло исполняется подушечкой указательного пальца.

\*\* Имитация колоколов.





arm.



С движением



48

49

50

51

52

53

1. v

54

55 2.

56

57

58

V

59

*f*

60

>

61

Ускоряя

Порывисто, легко

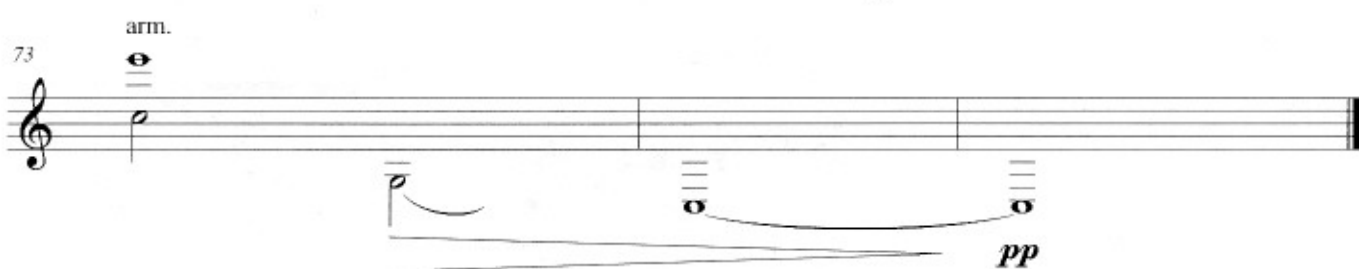
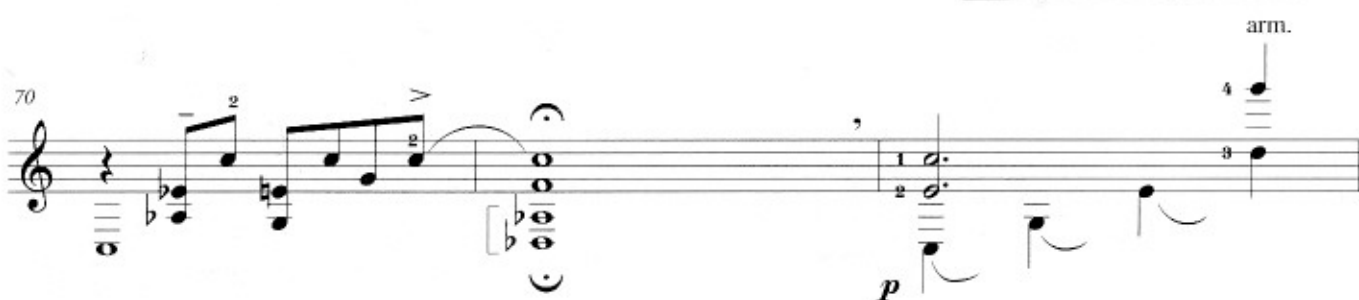


*rall.*



Сдержанно

замедляя



# Апрель Подснежник

Allegretto con moto un poco rubato

П. Чайковский

⑥ — D

*dolce*

IX

XI

IX

cresc.

*f*

*con grazia*

II

*p*



27 *p* II arm. XIX arm. XII

30 arm. V arm. XII arm. VII

34 V

38 II

41 arm. XIX arm. XII arm. V arm. XII

45 *p*

48



51 *dolce*

55 XI IX

59

63

67 *pp*

arm. XIX

71

arm. VII

75

# Романс Дезире Арто

П. Чайковский

Andante cantabile

⑥ — D

*tr*

4

7

10

13

16

19

*cresc.*

*poco piu mosso*

II

II

II

IV

FI XII



22

IV

IV

25

VI

28

*pp marcato*

32

*p poco a poco accel.*

36

**Allegro energico**

*mf*

40

43

V

II

*ff*

46 *V* *ff*

49

52 *I V VII IX* *molto meno mosso* *f*

55 *mf*

58 *IV* *p*

61

64 *II*

67

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

69

1 2 3 3 4 5 6 3 2 1

*p*

71

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

73

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

75

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

77

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

80

1 1 2 2 5 6 3 2 1

*p*

83

VI

86

Allegro

89

92

sul pont. II

dim.

*p*

95

*pp*

Fl

97

*piu lento*

*con vibr.*

V

100

arm. XII

*p* *f*

VII

*pp*



### Вальс-шутка

аранжировка С. Руднева

staccato

*pp*

arm.

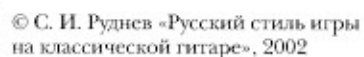
arm.

arm.

arm.

arm.

\* Играть кончиками ногтей у подставки.  
\*\* Играть, не дожидая струну.



34

IX

con pedal VII

38

42

46

50

arm. XIV 3

\* arm.

54 VII IX XII VII V IV V VII

58 VII IX XII VII IX VII XII

62



[illegible]

# Грустная песенка

Неторопливо

В. Калинин

VII *p* VII VII  
 VII  
 arm. VII  
 VII *mp*  
 Ossia  
 mezza voce VII  
 VII arm. arm. arm.



# Первый вальс

А. Дюран

Очень скоро

⑥ — D

*f*

V

Живо

6

arm XII

*mf*

12

cresc

*mf*

18

*ff*

24

VII

1. arm.

2.

IX

*ff*

29

VII

*sp*

*f*

*sp*

*f*

34

1.

2.

*f*





39

*diminuendo*

44

VII

Немного медленнее



49



54

III



59



64



69



73





114 VII

119

125

Coda

130

135

140

145

151

*ff*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar on a single staff. Measures 114-118 show a melodic line with triplets and slurs. Measure 119 continues the melody with a triplet. Measure 125 features a complex triplet and a 'Coda' section. The 'Coda' section (measures 130-134) is marked with a double bar line and a 'Coda' symbol. Measures 135-139 show a melodic line with slurs. Measure 140 features a complex triplet and a 'Coda' section. The 'Coda' section (measures 145-150) is marked with a double bar line and a 'Coda' symbol. The piece ends with a double bar line and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking.

# Черногорка

Полька

Аранжировка С. Руднева

Быстро, изящно

⑥ — D

5

10

15

20

24

28

1.

2.

IX

VII

IV

II

rit.

arm.



33

38

42

47

51

56

59

64

*sf*

*p*

*rit.*

VII

VI

IV

VII

# \* Полет шмеля

**Presto**

Н. Римский-Корсаков

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Presto'. The melody consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Dynamics include *f* (forte) and *leggiere* (light). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 marked at the beginning of their respective staves. There are various musical markings such as slurs, accents, and breath marks (gamma symbol). A section marked 'V' (Vibrato) begins at measure 10. A section marked 'IV' (Fourth finger) begins at measure 16. The score ends with a final measure at measure 22.

\* В основу комбинации пальцев положен принцип аппликатуры Н. П. Макарова





[illegible]



76 *a m i a i a m i m i a m i a m i*

79 *a m i a m i a m i a m i a m i a m i a i a m i*

82 *a m i a i a m i a m i a m i a i a m i a m i a i a m i*

86 *a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a*

90 *i a m i a m i a i a m i a m i a i a m i a m i a*

94 *i a m i a m i a i a m i a m i a i a m i a m i a*

98 *a i a i a m i a i a m i a m i a i a m i*

101 *a m i a i a m i a m i a m i a m i*

*pp*

*arm.*

*pizz.*

*К*РАТКИЙ СПРАВОЧНИК ИМЕН  
ОСНОВНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ  
РУССКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ  
XIX ВЕКА

**АЛЕКСАНДРОВ Николай Иванович (1818–1895)**

Один из лучших учеников А. Сихры. Гвардейский офицер. А. Сихра посвящал ему свои произведения, в частности, знаменитое «Среди долины ровныя». Виртуозный исполнитель, импровизатор.

**АКСЕНОВ Семен Николаевич (1784–1853)**

Ученик А. Сихры и первый серьезный педагог М. Т. Высоцкого. Выдающийся исполнитель. Привнес много нового в гитарную технику, обогатил игру сложными флажолетами, каденциями. А. Сихра посвятил ему свои знаменитые экзерциции.

**АЛФЕРЬЕВ Василий Сергеевич (1775–?)**

Дворянин, ученик А. Сихры, издатель первого «Русского карманного песенника для семиструнной гитары». Продолжал традиции, заложенные А. Сихрой. Пропагандировал русскую гитару и народную музыку в исполнении на ней.

**АФРОМЕЕВ Алексей Максимович (1868–1920)**

Автор и издатель «Заочных уроков на гитаре», издатель «Школы» В. Русанова и журналов «Гитарист», «Музыка гитариста», «Аккорд». Автор произведений для гитары. Меценат. Стремился адаптировать классическую музыку к восприятию ее широкими слоями населения.

**БЕЛАНОВСКИЙ Сергей Александрович (1884–1962)**

Ученик В. П. Лебедева. Выпускник Реального училища в Петербурге. Гитарист-любитель, активный пропагандист шестиструнной гитары.

**БЕЛОШЕИН Павел Феодосиевич (1795–1869)**

Ученик М. Т. Высоцкого, затем А. Сихры. Композитор и педагог. Считался знатоком метода А. Сихры.

**ВЕТРОВ Александр Алексеевич (1812–1877)**

Любимый ученик М. Т. Высоцкого. Врач. Обладали незаурядным талантом и тонким вкусом. Как гитарист имел высокий авторитет. Игра его была похожа на игру М. Высоцкого и отличалась певучестью и смелыми модуляциями. Немногие дошедшие до нас сочинения позволяют поставить А. А. Ветрова в ряд наиболее интересных гитаристов-композиторов XIX века.

**ВЫСОЦКИЙ Михаил Тимофеевич (1791–1837)**

Сын крепостного. Гитарист-самоучка, брал уроки у С. Аксенова. Основоположник московской школы игры на гитаре. Выдающийся пропагандист русской гитары, непревзойденный гитарный виртуоз, композитор, классик русской гитарной музыки. Создатель направления гитарной музыки, в основе которого — русская песня. Влияние школы М. Высоцкого трудно переоценить. Она, наряду со школой А. Сихры, является фундаментальной для гитары в России.

**ГАЛИН Самуил Николаевич (1878–1907)**

Ученик П. Г. Кладовщикова. В среде гитаристов занимал одно из первых мест. Обладали исключительной памятью, в частности, свободно играл все четыре экзерциции А. Сихры. Игра отличалась тонкой нюансировкой и отчетливостью.

**ГЕЛЬД Игнатий (Игнац) (1766–1816)**

Камергер «бывшего Польского королевского двора». С именем И. Гельда связывают появление в России первой «Школы для семиструнной гитары», которую в основном составляли обработки народных песен и собственные сочинения композитора. Его «легкий метод обучения игре на семиструнной гитаре без учителя» не сохранился. По свидетельствам современников, в частности И. Длабача, Гельд хорошо играл на обеих гитарах (т. е. терцового и квартного строя) и немало способствовал распространению гитары в России.

**ГЛУШКОВ Федор Федорович (1843–1898)**

Неутомимый пропагандист гитары. Ученик И. Лехова. Репертуар составляли произведения А. Сихры, Ф. Циммермана, М. Высоцкого. Блестящая техника позволяла играть самый широкий репертуар и привлекала много желающих заниматься гитарой. Собственных произведений не оставил. Один из типичных представителей русской школы, в игре которого нашли широкое применение глissандо, портаменто, легато. Гитару, как и М. Высоцкий, держал почти вертикально.

**ГОЛИКОВ Андрей Клеменьевич (1834–1894)**

Дворянин. Ученик Белошеина. Университетское образование помогало ему более глубоко осмыслить занятия гитарой. Игру А. Голикова отличали чистота и блеск исполнения. «Подлинный гитарист», как его называли, он являлся заметной фигурой в гитарном сообществе и примером для подражания.

**ДЕККЕР-ШЕНК Иван Федорович (1825–1899)**

Сын знаменитого инструментального мастера. Окончил Венскую консерваторию по классу вокала. Оперный певец. Гитарист-композитор, по мнению современников, несколько поверхностный, злоупотреблявший «эффектами на публику». Однако пользовался большой популярностью при жизни, используя гитару как средство развлечения. Автор «Школы для шести- и семиструнной гитары», много лет преподавал гитару в Обществе гитаристов и мандолинистов в петербургском Соленом городке.

**ДЕЛЬВИГ Павел Петрович (1803–1854)**

Один из лучших учеников М. Высоцкого. Из числа немногих музыкантов, игравших с оркестром. Приобрел известность как солист оркестра народных инструментов под управлением В. И. Радивилова. Некоторые его сочинения издавались. Для сольной игры использовал низкий строй инструмента.

**ДЬЯКОВ Юрий Ильич (1840–1920)**

Выпускник Военно-инженерной академии. Гитарой начал заниматься самостоятельно, в дальнейшем стал учеником Петтолетти. Создатель гитарного кружка в Петербурге. Обладали радужным, открытым характером. Ю. Дьяков привлекал к себе многих известных исполнителей. В их числе М. Соколовский, О. Петров, Н. Макаров, а также А. Бородин, давший высокую оценку переложений классической музыки для ансамбля гитар.



**ИСАКОВ Петр Иванович (1885—1958)**

Выдающийся пропагандист гитары, исполнитель, композитор, педагог. С 1911 до 1919 г. преподавал гитару в Петербургской народной консерватории. Создатель своей школы, много лет посвятил усовершенствованию семиструнной гитары. Исполнение П. Исакова на гитаре поражало чистотой звука и особой интимностью. Подготовленная им «Школа игры на семиструнной гитаре» не издана. Наследие и деятельность П. Исакова еще ждет серьезных исследователей.

**КЛАДОВЩИКОВ Павел Григорьевич (?—1885)**

Купец. Ученик М. Высоцкого. Занимался концертной деятельностью, помогал начинающим, давал уроки на гитаре по методу М. Высоцкого. Внес немалый вклад в популяризацию семиструнной гитары.

**КЛИНГЕР Иван Андреевич (1815—1897)**

Русский офицер, дослужился до звания генерал-лейтенанта. По отзывам современников, был необыкновенно добрым, веселого нрава человеком. На гитаре учился играть с детства, уроки мастерства постигал, общаясь со многими гитаристами-современниками. Игра его отличалась виртуозной техникой и эмоциональностью. Один из значительных русских гитаристов (шестиструнная гитара).

**КОРИН-ХАРИН Петр Андреевич (1814—1894)**

Гитарист-дилетант, хорист Московского Большого театра. Был известен как аранжировщик оперных арий для гитары. Брал уроки у А. Сихры, был знаком с М. Высоцким. До конца своих дней остался приверженцем русской гитарной школы, как сам говорил, «служил гитаре верой и правдой».

**КУШЕНОВ Дмитрий Федорович (1772—1835)**

Активный пропагандист гитары, автор книг по музыке, педагог, композитор. Любитель русской народной музыки, автор фантазий (ок. 15) на русские песни. Автор Школы игры на гитаре (1808 г.), которая пользовалась огромной популярностью, выдержала несколько изданий. Владел несколькими иностранными языками (немецкий, итальянский, французский), опубликовал в своем переводе различные работы по музыке, в частности, «Музыкальную грамматику, или Теорию правил музыки», состоящую из вопросов и ответов Б. Азиоли, директора и композитора Миланской консерватории. Пользовался огромным авторитетом.

**ЛЕБЕДЕВ Василий Петрович (1867—1907)**

Гитарист-концертант, ученик И. Деккер-Шенка. Игра его отличалась необыкновенной виртуозностью. По мнению В. Русанова, играл несколько суховато и не слишком глубоко по содержанию. Но при этом обладал уверенностью и силой тона. Необыкновенный энтузиаст, один из немногих концертирующих гитаристов, он много сделал для популяризации гитары. Преподавал гитару в гвардейских полках Петербургского военного округа под руководством балалаечника В. В. Андреева (1898 г.). До конца своих дней вводил усовершенствования в гитарную технику, давал частные уроки.

**ЛЕБЕДЕВ Николай Николаевич (1838—1987)**

Гитарист-самоучка из Восточной Сибири, обучался под руководством своего отца. Обладал необыкновенным талантом. Игра его напоминала игру М. Высоцкого, т. к. Н. Лебедев также любил, сочинял и играл произведения на народные темы. Условия жизни не позволяли более полно раскрыть незаурядные природные способности музыканта. Но слава о Н. Лебедеве гремела по всей Сибири, его импровизации, особенно на лирические темы, потрясали публику. Сочинения для гитары и свидетельства учеников до нашего времени не дошли.

**ЛИПКИН Николай Егорович (?—1883)**

Ученик М. Высоцкого, один из лучших исполнителей композиций своего учителя. Всегда очень нуждался, но до последних дней оставался преданным своему делу и учителю. Игра его отличалась строгостью и изумительным legato.

**ЛЯХОВ Иван Егорович (1813—1877)**

Один из самых даровитых гитаристов. Педагог. Брал уроки по гитаре у М. Высоцкого, позже у А. Сихры, по теории музыки — у А. Дюбюка. Окончил Московскую медико-хирургическую академию. Был твердым, гордым человеком, всегда нуждался. Один из самых преданных гитарному искусству музыкантов. Славился в Москве как непревзойденный гитарист-виртуоз и композитор. Один из первых ввел добавочные басы к гитаре, использовал перестрой и нововведения.

**МАКАРОВ Николай Петрович (1813—1882)**

Гитарист-концертант. Один из крупных пропагандистов гитары. Родом из помещиков. Человек энергичный, честолюбивый, деятельный. Лексикограф, создатель Полного русско-французского словаря (1866 г.) (по ходатайству министра народного просвещения Д. А. Толстого перед Александром II). Неутомимый энтузиаст, создатель собственного метода игры, автор труда «Несколько правил высшей гитарной игры». Провел на свои средства в Брюсселе международный гитарный конкурс (1856 г.), где определил критерии как для исполнения и репертуара, так и для конструкции инструмента.

**МАШКЕВИЧ Владимир Павлович (1888—1971)**

Крупнейший пропагандист классической гитары, ученый-историк. Ученик В. Русанова. Окончил Петроградский горный институт, кандидат технических наук. Автор биографических словарей по истории гитары, в их числе «Россия», «Аргентина», «Австрия», «Бразилия», «Испания», «Германия», «Италия», «Португалия», «Франция» (материалы о более чем 30 (!) странах не закончены). Крупнейший коллекционер гитарной литературы мира, необыкновенный эрудит. Автор многочисленных статей о гитаре в русских и иностранных журналах. Деятельность В. Машкевича по сбору, объему и качеству уникальной информации по гитаре не знает себе равной во всем мире.

**МЕЛЕШКО Ромуальд Феликсович (1911—1979)**

Ученик Н. Нечаева, позже Н. К. де Лазари. Гитарист-профессионал, артист цыганского театра «Ромэн» (1938 г.). В 1931—33 был студентом Московской



консерватории по классу теории музыки. Обладал всеми необходимыми качествами игры «в русском стиле», импровизатор, популяризатор семиструнной гитары. Автор многочисленных сочинений и переложений.

**МЕНРО** Лев Александрович (1923—?)

Окончил музыкальное училище им. Октябрьской Революции (преподаватель М. Иванов), работал в оркестре народных инструментов Всесоюзного радио. Один из крупнейших пропагандистов русской гитары. Открыл класс семиструнной гитары в музучилище им. Гнесиных в Москве. Редактор, составитель сборников для гитары. Автор «Школы...», педагог, имел множество учеников, ставших впоследствии лауреатами различных конкурсов.

**МОРКОВ** Владимир Иванович (1884—1964)

Крупнейший пропагандист русской семиструнной гитары. Дворянин. Ученик А. Сихры (последний посвятил ему свою «Школу...»). Автор сочинений для гитары, высокообразованный, обладавший тонким вкусом музыкант. Автор «Исторического очерка русской оперы с самого ее начала по 1862 г.». Помогал А. Сихре в его деятельности. Издал собственную «Школу...» (1863 г.). Композиции В. Моркова отличаются простотой и тонкой обработкой. Многие сочинения по сей день не изданы.

**МУСАТОВ** Владислав Михайлович (1903—1991)

Активный популяризатор гитары, ученик Л. Деятова. Автор работ «Краткий очерк по истории русского гитаризма», «Краткий биографический очерк о М. Т. Высоцком», «Вокруг строя гитары» и других. Много лет проработал педагогом в училище искусств, имел много учеников. С 1963 г. вел гитару в народной консерватории г. Орджоникидзе. В учебный процесс ввел системность и определил наиболее важные критерии для исполнения. Автор учебных программ. Общий объем деятельности В. Мусатова позволяет отнести его к числу крупных гитаристов двадцатого столетия.

**ОРЕХОВ** Сергей Дмитриевич (1935—1998)

Один из крупнейших русских гитаристов. Автор сочинений для гитары. Брал уроки у В. Кузнецова, артист Москонцерта. Учился у Л. Менро. Творчество С. Орехова еще предстоит оценить. Блестящий импровизатор, он аккомпанировал многим эстрадным певцам и считался незаменимым. Стиль игры С. Орехова считается чисто русским. Деятельность этого гитариста-композитора — бесценный вклад в общерусскую национальную культуру.

**ПЛЕСКОВ** Иван Александрович (1827—1905)

Один из учеников А. Сихры. Служил в канцелярии. Был необычайно талантлив, обладал редкой памятью. Аранжировки для скрипки и гитары итальянских опер снискали ему славу тонкого и умного музыканта. Н. Александров подарил И. Плескову гитару работы И. Шерцера. Обширной гитарной и концертной деятельности предпочитал уютный круг друзей.

**РУСАНОВ** Валериан Алексеевич (1866—1918)

Педагог, гитарист, композитор, дирижер, историк гитары, журналист, редактор, исполнитель. В. Русанов является одной из самых заметных фигур в гитарном мире. Без деятельности В. Русанова немыслимо представить пути становления гитары в России. Автор книги «Гитара в России». Многие из работ В. Русанова не изданы по сей день, в частности, II часть его «Школы...», а также очерки о непревзойденных гитаристах Ф. Циммермане, В. Моркове, С. Аксенове, Н. Макарове. Автор «Катехизиса гитариста». В. Русанов сумел объединить лучшие гитарные силы страны, его журнал «Гитарист» был вестником прогрессивных мыслей и надежд в гитарном мире и для многих являлся единственной поддержкой и источником ценной информации по гитаре. Работы В. Русанова как журналиста, музыканта и историка не имеют аналогов.

**САРЕНКО** Василий Степанович (1819—1881)

Гитарист-композитор, военный врач. Один из лучших учеников А. Сихры. Был предан гитаре самозабвенно. Игру его отличали тонкий вкус и богатая фантазия. Знаток, любитель и ценитель европейской культуры. Одним из главных достоинств исполнителя считал наличие у него качественного звукового тона. В концертах не выступал из-за чрезмерного волнения. Выше всех В. Саренко ставил игру Ф. Циммермана. Как композитор оставил немного своих сочинений, но все они составляют ценный вклад в сокровищницу гитарной литературы.

**СВАРОГ** Василий Семенович (1883—1946)

Гитарист-дилетант. Окончил художественную школу Штигица. Работы В. Сварога имеются в Третьяковской галерее и в Академии художеств. На гитаре начал обучаться самостоятельно, руководствуясь школой М. Высоцкого и А. Сихры. Перешел на шестиструнную гитару. Большая часть его сочинений не издана. Хорошо пел под гитару, участвовал в спектаклях. Предпочитал металлические струны. Известен портрет В. Сварога с гитарой в руках работы И. Репина.

**СВЕНТИЦКИЙ** Александр (нач. XIX в.)

Гитарист и композитор. Известен как автор журнала для семиструнной гитары (1803 г.). Издал около семидесяти пьес и аранжировок русских и цыганских песен, арий из опер. Подробных биографических сведений не сохранилось.

**СВИНЦОВ** Василий Иванович (?—1880)

Один из любимых учеников А. Сихры, продолжатель его метода. Композитор, концертант. Отмечен А. Дюбуком как хороший артист. Играл в дуэте с М. Высоцким в концертах, а также выступал вместе с известными пианистами и артистами Большого театра. Игру его отличали строгое и ровное исполнение.

**СИХРА** Андрей Осипович (1771—1850)

Создатель русской семиструнной гитары. Крупнейший представитель гитарной элиты в России. Высокообразованный музыкант, обаятельный и доброжелательный человек, он снискал себе бессмертную славу

благодаря масштабной и бескорыстной деятельности по популяризации гитары в России. Основоположник петербургской школы с присущим ей академическим стилем игры. С именем А. Сихры, как и М. Высоцкого, связывают «золотой век» в истории русской семиструнной гитары. Воспитал замечательную плеяду гитаристов, благодаря которым гитара получила распространение по всей России. Создал собственную классическую школу (1832, 1840 гг.). Биографический словарь Русского исторического общества назвал А. Сихру «патриархом русских гитаристов».

#### СЛЕПУХОВ Никифор Кузьмин (1867–1926)

Окончил Московскую консерваторию по классу контрабаса. Позже работал в оркестре Большого театра. На гитаре учился самостоятельно. Обладал поразительной беглостью, чистым и негромким тоном. Слепухову был доступен самый широкий репертуар гитаристов-классиков, включая А. Сихру и М. Высоцкого. Однако сольных концертов не давал, ограничиваясь выступлениями на различных вечерах. Имел репутацию грамотного и серьезного музыканта.

#### СОКОЛОВ Илья Осипович (1777–1848)

Племянник основателя цыганского хора И. Т. Соколова и его преемник. Управлял хором больше сорока лет. Хорошо владел гитарой. Долгое время общался с М. Высоцким, которого очень уважал и ценил. М. Высоцкий часто присутствовал на его репетициях и, несомненно, оказывал влияние на педагогический процесс. Манера игры И. Соколова, по словам очевидцев, напоминала некий симбиоз русской и цыганской культур. Несомненно, именно в этот период зародилась русско-цыганская манера аккомпанировать пению, и И. Соколов может считаться ее основоположником.

#### СОЛОВЬЕВ Александр Петрович (1856–1911)

С детства проявил необыкновенные музыкальные способности. Изучил «Школу...» А. Сихры самостоятельно. Очень быстро, общаясь со многими гитаристами, приобрел высокий уровень владения инструментом. Прекрасный импровизатор. В числе его лучших

учеников – В. Русанов. Простой и приветливый, А. Соловьев быстро стал всеми любим. В игре его чувствовалось некоторое пренебрежение к тону и его чистоте, что компенсировалось блестящей фантазией и техникой. Автор «Школы...», многочисленных пьес и аранжировок. Авторитет и известность А. Соловьева позволяют говорить о нем как о крупном представителе гитарной элиты в России.

#### СТАХОВИЧ Михаил Александрович (1819–1858)

Гитарист-дилетант, ученик А. Сихры и М. Высоцкого. Дворянин. Историк семиструнной гитары, автор «Очерка истории семиструнной гитары». Окончил словесный факультет Московского университета. Известен также как поэт, писатель, собиратель русских народных песен. Заслуги М. Стаховича перед русской гитарой бесценны. Им положено начало истории русской гитары.

#### ФАЛЕЕВ Василий Григорьевич (?)

Ученик М. Высоцкого. Врач. Был знаком с А. Сихрой. Подавал большие надежды, имел хорошие музыкальные данные. Игра В. Фалеева отличалась простотой исполнения. О его педагогической деятельности ничего не известно. Однако своим авторитетом он оказывал несомненное влияние на формирование традиционной гитарной школы.

#### ЦИММЕРМАН Федор Михайлович (1813–1882)

Одна из самых известных и загадочных фигур гитарного мира. Гений Ф. Циммермана считался непревзойденным. «Паганини гитары» – так называли его современники. Брал уроки у А. Сихры, но играл преимущественно собственные композиции. Родом из дворян. Имея средства к существованию (был помещиком, конезаводчиком), Ф. Циммерман много времени и сил отдавал гитаре. Большинство его композиций до нас не дошло, преемников у него также не было. Сочинения Ф. Циммермана по музыкальному смыслу, стилю, гармонии заметно отличаются от сочинений других гитаристов. Значение деятельности этого гитариста для авторитета русской гитарной школы огромно.



# Русская школа\* игры на гитаре

## Московская школа

**М. Т. Высоцкий** (1791—1837 гг.) —  
основатель школы

**А. Д. Кушенов-Дмитревский**  
(1772—1835 гг.)

**И. О. Соколов** (1777—1848 гг.)

**А. А. Ветров** (1812—1877 гг.)

**С. Н. Аксенов** (1784—1853 гг.)

**П. Ф. Белошнин** (1799—1869 гг.)

**Н. Е. Липкин** (?—1883 гг.)

**Н. Гельд** (1775—1816 гг.)

**П. П. Дельвиг** (1803—1854 гг.)

**И. Е. Ляхов** (1813—1877 гг.)

**М. А. Стахович** (1819—1858 гг.)

**П. Г. Кавдовщиков** (?—1885 гг.)

**А. К. Голиков** (1834—1894 гг.)

**А. Свентицкий** (нач. XIX в.)

**Ф. И. Губкин** (1790—1891 гг.)

**В. Г. Фалеев** (?)

**И. А. Клиnger** (?—1897 гг.)

**Н. Н. Лебедев** (1838—1897 гг.)

**Ю. М. Штокман** (1830—1905 гг.)

**Ю. И. Дьяков** (1840—1920 гг.)

**Н. К. Слепухов** (1867—1928 гг.)

**С. М. Шевелев** (1840—1920 гг.)

**Ф. И. Дьяков** (1874—1936 гг.)

**В. М. Юрьев** (1881—1962 гг.)

**Ф. Ф. Мелешко** (1911—1979 гг.)

## Петербургская школа

**А. О. Сихра** (1773—1850 гг.) —  
основатель школы

**С. Н. Аксенов** (1784—1853 гг.)

**В. С. Саренко** (1814—1881 гг.)

**Н. И. Александров** (?—1895 гг.)

**В. И. Морков** (1884—1964 гг.)

**А. П. Соловьев** (1856—1911 гг.)

**А. М. Афромеев** (1868—1920 гг.)

**Ф. М. Циммерман** (1813—1882 гг.)

**В. А. Русанов** (1866—1918 гг.)

**В. И. Свинцов** (?—1880 гг.)

**Н. П. Макаров** (1813—1882 гг.)

**И. А. Плесков** (1827—1905 гг.)

**В. С. Амферьев** (1775—? гг.)

**В. П. Машкевич** (1888—1971 гг.)

**И. Ф. Деккер-Шенк** (1825—1899 гг.)

**П. Петтолетти** (?—1875 гг.)

**Ф. Ф. Глушков** (1843—18989 гг.)

**П. А. Корин** (1814—1894 гг.)

**П. М. Толстая** (1795—? гг.)

**С. Н. Галин** (1878—1907 гг.)

**В. П. Лебедев** (1867—1907 гг.)

**А. М. Афромеев** (1868—1920 гг.)

**С. А. Беляковский** (1884—1962 гг.)

**П. Н. Исаков** (1885—1958 гг.)

**В. С. Сварог** (1883—1946 гг.)

**В. М. Мусатов** (1903—? гг.)

**А. А. Менро** (1923—? гг.)

\* Деление на школы условно.





## ИЗ КАТЕХИЗИСА ГИТАРИСТА В. А. РУСАНОВА

- **Что самое трудное в игре на гитаре?**
- Настроить верно струны.
- **Что самое необходимое?**
- Голова и сердце.
- **А что же тогда слух и пальцы?**
- Их слуги.
- **Почему так?**
- Потому, что смысл и красота, сила и проникновенность чувства — в голове и сердце, а слух и пальцы — одна техника.
- **Что такое честолюбивый гитарист-виртуоз?**
- Крыловский муравей-силач, приехавший удивлять людей тем, что поднимает одной рукой ячменное зерно.
- **Что такое верхняя дека?**
- Все.
- **Что такое гитарист, у которого трещат струны?**
- Ломовой извозчик, бьющий лошадь за то, что ей не по силам везти воз.
- **Что такое гитарист без направления идеала?**
- Человек, неразборчивый в людях, бывающий везде, где подают закуску или угощают ужином.
- **Где должна прежде всего звучать нота, мелодия?**
- В ушах, внутри.
- **А затем?**
- А затем уже от удара по струне.
- **Почему?**
- Потому, что исполнение есть воплощение мысли, которая рождается прежде, чем ее воплощает слово.
- **Почему необходимо знать историю инструмента?**
- 1) Чтобы знать и почитать тех, кто оказал ему заслуги.
- 2) Знать его врагов и ценителей.
- 3) Знать, что играть надо и что не надо.
- 4) Не изобретать того, что изобретено другими.
- 5) Воспользоваться опытом прошлого, чтобы избежать ошибок неопытности.
- 6) Подражать великому и бежать от дурного.
- 7) Не идти окольными путями, когда указан путь прямой.
- 8) Быть порядочным и благородным потомком.
- 9) Черпать энергию и силы для продолжения оставленных нам трудов предшественников.
- 10) Без изучения истории нельзя быть образованным музыкантом.
- 11) Верить в инструмент.
- 12) Для уяснения многого, что является порой причиной беспочвенных сомнений.
- 13) Для исцеления от тщеславия и самомнения.
- 14) Для умения различать истинных учителей от шарлатанов, истинную игру от профанации.
- 15) Знать великих мастеров.
- 16) Угадать талант и поощрять его в начинающих.
- **Какие слова самые вредные?**
- Не могу. Трудно. Не осилю. У меня нет способности. Буду ли я так играть, как Вы?
- **А самые бесполезные?**
- У меня есть талант? Все, что говорится, не относящееся во время урока к уроку.

— **Что напоминает гитарист, играющий не доступные ему пьесы?**

- 1) Курицу, стремящуюся в облака.
- 2) Сумасшедшего, лезущего на отвесную скалу.
- 3) Лошадь, еле везущую непосильный воз.

— **Чему подобно непосильное и непоследовательное занятие с учениками?**

— Подобно воспитателю, заставляющему ребенка, нетвердо стоящего на ногах, прыгать через барьер и догонять гончих собак.

— **Какое одно из самых существенных отличий гитариста без школы от гитариста, изучающего школу?**

— У первого ум подчиняется пальцам, а у второго — пальцы уму.

— **Чему подобен человек, ищущий неосновательные причины своих неудач в учителе или в школе?**

— Человеку, ищущему везе очки, когда они у него на носу.

— **Кто никогда не достигнет славы?**

— Кто гоняется за нею.

— **А как же иначе достигнуть ее?**

— Сидя за работой, ждать, когда она сама придет.

— **Какая слава не может повредить таланту?**

— Которую не ждешь, и когда она явится — не замечаешь.

— **Что самое искреннее, нелицемерное в оценке артистического дарования, а равно и произведения композитора?**

— Слезы, огонь в глазах, игра лица.

— **Почему?**

— Потому, что даже среди актеров редкость — искусственные слезы, огонь в глазах и игра теней, света и красок на лице. Потому, что все сильное и могуче-волшебное ошеломляет, очаровывает, не дает быстро исчезать впечатлениям.

— **Почему надо очень осторожно относиться к аплодисментам?**

— Потому, что в них приятельское участие, усердие, непринотливость публики, просто долг вежливости, привычка и дань обычаю, а порой радость, что ты кончил-таки, наконец.

— **Что обязывает артиста относиться с любовью и строгостью к исполнению, даже если общий уровень слушателей этого не заслуживает?**

1) Мысль, что среди них может быть хоть один истинный и серьезный любитель и музыкант.

2) То, что истинный артист забывает все — и зал, и публику.

3) Нет такого общества, в котором пренебрежение к своему искусству не было бы преступным.

4) Недостойно было бы унижаться до уровня слушателей.

— **Где и что надо играть?**

— Если ты и кабаке будешь играть Бетховена, ты не унизишь ни его, ни себя, ни инструмента, ни музыки; и наоборот, исполняя гнусную музыку, унизишься во всем и везде — даже во дворце.

— Как все это резюмировать короче?

— Так: не поднимайся вверх, но не опускайся ниже; поднимайся до своего уровня, но не опускайся до уровня слушателей, если они ниже твоего.

— Из чего сплетаются венки артистов?

— Из лавровых листьев, роз, терновника и шипов.

— А венок из одних лавровых листьев и роз?

— Он быстро сохнет и разваливается, как венок, неумело сплетенный из потрепанных лавров и цветов.

— Что делают с венком?

— Цветы подари друзьям и юным слушателям, лавры отдай повару для супа, а шипы и терновник оставь себе и береги их: они неувядаемы, не теряют окраски, не дают почить на пуховой перине самомнения и упоения славой.

— Кто жалуется на то, что гитара — тихий инструмент?

— Тот, кто не видит в этом ее достоинство.

— Какие пьесы считать самыми ценными?

— Оригинальные, т. е. написанные специально для гитары.

— Что такое плохая аранжировка?

— Общипанная птица.

— А аранжировщик?

— Грабитель, оставивший ограбленному только одно белье, а то и вовсе одну рубашку.

— Какая разница между живым учителем и самоучителем?

— Учитель — живой цветок, самоучитель — искусственный. Даже если бы последний мог передать во всей полноте окраску живого цветка, он никогда не сможет передать его аромата. От первого заимствуют пчелы свою пищу — мед, бабочки — краски для своих крыльев, а на второй садятся только мухи.

— Какой инструмент по количеству красок богаче гитары?

— Только оркестр.

— Возможны ли при тихом тоне гитары оттенки *fff* и *ppp*?

— Возможны при правильном понимании их.

— Как изобразить первую степень усиления, т. е. *f* (форте) и, наоборот, первую степень уменьшения, т. е. *p* (пиано) звука на гитаре?

— Посредством точного определения нормальной силы ее тона.

— А что такое нормальный тон?

— Звучание, получаемое без всяких усилий правой руки, а также звучание, если, не налегая на струны, провести по ним пальцем.

— Что ближе всего стоит к музыке в области человеческой культуры?

— Человеческое слово!

— Что общего между ней и словом?

1) Очень много, и прежде всего в главном своем назначении: музыка — продолжение речи; она спаяна с нею в том месте, где у слова — конец, а у музыки — начало, т. е. слово — язык земной, музыка — язык души, или лучше выразиться так: слово — язык вещественного в ней, а музыка — язык невестественного в ней.

2) Как слово, так и музыка служат и для низких, и для высоких целей — раздаются и в храме, и в кабаке, и в устах мудреца, и невежды, потому что по существу своему не могут быть дурными, а только дурно употребляемыми.

3) Законы грамотности и эстетики вполне аналогичны: правильная речь, как и правильная музыка, требуют изучения теории, требуют акцента фразировки, делятся на предложения; имеют, как стихосложение, размер, стиль; как литература — форму; могут быть обе пустыми по содержанию, блестящими по внешности, серьезными, научными, безграмотными; требуют тех же оттенков подъема, усиления, понижения, пауз, плавности, тембра и т. п.

— А есть ли общее у музыки с живописью?

— Конечно, есть. Назову главное: в живописи — горячий и холодный тон, в музыке — мажорный и минорный. Там — хроматизация, тут — тоже. Там — гамма, тут — тоже. Там — палитра красок, тут — палитра звуков и т. д.

— А с литературным произведением?

— И там, и тут основная тема — работа мысли и чувств, художественная обработка и развитие основной темы, мертвые буквы, требующие одухотворения; необходимо вникнуть в смысл содержания и т. п.

— А что общего у всех искусств?

— Безбрежность.

— А что необходимо для всякого искусства?

— Умственное и нравственное развитие, ум, сердце, талант, а в основе — знание.

— Что же из этого следует по отношению к гитаре?

— То, что мало быть гитаристом и только, а надо быть образованным человеком, гитаристом, музыкантом, мыслителем, художником, прислушиваться к музыке других инструментов, а более всего — к оркестру, любить все другие искусства и их мудростью и красотой пополнять, увеличивать музыкальную мудрость и воспитывать чувство и проникновенность в понимании музыкальной красоты. Без этого ты будешь только гитарист-гапёр, музыкальный спортсмен, фокусник, болтун, надоедливый, быстро теряющий к себе интерес, уважение и любовь общества.

## ЛИТЕРАТУРА

- В. Красный. Технические возможности русской семиструнной гитары. — «Советский композитор», М., 1983.
- А. Мартинсен. Несколько слов о гитаре. — М., 1927.
- Б. Вольман. Гитара в России. — М.: Музгиз, 1961.
- В. Русанов. Школа для семиструнной гитары. — Часть I.
- М. Стахович. История семиструнной гитары. — СПб, 1864.
- В. Русанов. Гитара в России. — М., 1901.
- Б. Вольман. Гитара и гитаристы. — Л., 1968.
- М. Яблоков. Классическая гитара в России и СССР. — Тюмень-Екатеринбург, 1992.
- В. Машкевич. Гитара и гитаристы. — М., 1821–24.
- В. Попов. Страницы истории гитарного исполнительства в СССР и России. — Екатеринбург, 1997.
- Я. Штелин. Известия о музыке в России. — Петербург, 1835.
- Н. Макаров. Страдальческий крест. — СПб, 1861.
- А. Фамицын. Домра и сродные ей инструменты русского народа. — СПб, 1891 (глава 6).
- С. Заяцкий. Интернациональный союз гитаристов. — М., 1902.
- М. Кузнецов. Анализ строя семи- и шестиструнной гитары. — М., 1935.
- М. Иванов. Русская семиструнная гитара. — М.: Музгиз, 1948.
- Д. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр. — М., 1956.
- Г. Берлиоз. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. — М., 1972.
- В. Максименко. Графическое оформление нотного текста для гитары. — М.: «Советский композитор», 1984.
- В. Русанов. Катехизис гитариста. — М., 1910.
- В. Машкевич. Автобиография. 1969.
- М. Офи. Русское собрание. — Колумбия, США, 1986.
- М. Иванов. Беспредметный спор. — М., 1962.
- М. Вайсборд. Дань почтения гитаре. М., 1988.
- В. Беляев. Лад. — М., 1988.
- Э. Алексеев. Фольклор в контексте современной культуры. — М.: «Советский композитор», 1988.
- Т. Попова. Основы русской народной музыки. — М.: Музгиз, 1977.
- А. Ширялин. Поэма о гитаре. — М., 1994.



# СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
История формирования и некоторые основные черты русского гитарного исполнительства.....	5
Характерные черты русского стиля игры на гитаре.....	8

## ПРАКТИКА

Арпеджио.....	11
Временная опора.....	13
Портаменто.....	19
Легато.....	23
Тремоло.....	26
Трели.....	29
Уменьшенные септаккорды.....	31
Пробы и импровизация.....	33

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ ГИТАРИСТОВ

В. Морков. Скерцо.....	49
В. Русанов. Этюд.....	51
А. Ветров. Adagio (Памяти М. Высоцкого).....	52
В. Саренко. Ноктюрн.....	54
В. Морков. Прелюдия (Оригинал в си миноре).....	55
М. Высоцкий. Этюд.....	56
А. Соловьев. Этюд.....	57
М. Высоцкий. Желание наше совершилось.....	59
А. Соловьев. Тройка (Русская народная песня «Вот мчится тройка удалая»).....	61
Ф. Циммерман. Вальс-элегия.....	64
М. Высоцкий. Полонез № 2.....	66
В. Юрьев. Этюд.....	68
М. Высоцкий. Песня (Кольбельная).....	69
Ф. Циммерман. Тирольский вальс.....	72
М. Высоцкий. Три мазурки Мазурка (I).....	73
Мазурка (II).....	74
Мазурка (III).....	75
М. Высоцкий. Фантазия № 16 (На мотивы этюдов И. Крамера).....	76
Н. Александров. Мелодия (Оригинал в С-дур).....	80
В. Саренко. Этюд № 2 (На романс «Спи, младенец мой прекрасный»).....	82
Н. Александров. Этюд.....	84
М. Высоцкий. Фантазия.....	86

Н. Александров. Баллада.....	89
Ф. Циммерман. Этюд.....	91
А. Сихра. Exercise I (Фрагмент).....	93
А. Сихра. Exercise IV (Фрагмент).....	96
В. Саренко. Украинская пляска (Ф. Циммерману).....	99
М. Высоцкий. Уж как пал туман.....	102
М. Высоцкий. Ох, болит.....	104
А. Сихра. Голова болит.....	106
И. Ляхов. Я пойду косить травку.....	109
А. Сихра. Собирались красны девки.....	113
А. Сихра. Чем тебя я огорчила.....	115
С. Аксенов. Среди долины ровныя.....	118
С. Аксенов. Винят меня в народе.....	121

### ОРИГИНАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ, ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И АРАНЖИРОВКИ

Б. Фомин. О, позабудь.....	129
Автор неизвестен. Всегда и везде за тобою (С. Орехову).....	131
А. Шишкин. Нет, не тебя так пылко я люблю.....	133
А. Шишкин. Ночь светла.....	136
С. Руднев. Вальс № 2 («Незабудка»).....	141
С. Руднев. Романс (Н. Александрову).....	144
С. Руднев. Русская песня (М. Высоцкому).....	146
С. Руднев. Этюд.....	149
И. Соколов. Полька.....	152
С. Руднев. Ноктюрн (Памяти Ф. Шопена).....	155
С. Руднев. Путь в Иерусалим (Этюд-тремало).....	160
Ах ты, степь широкая.....	166
Вечерний звон.....	169
П. Чайковский. Апрель (Подснежник).....	174
П. Чайковский. Романс (Дезире Арто).....	177
А. Лядов. Музыкальная табакерка (Вальс-шутка).....	182
В. Калининков. Грустная песенка.....	186
А. Дюран. Первый вальс.....	187
Черногорка (Полька).....	191
Н. Римский-Корсаков. Полет шмеля.....	193

### КРАТКИЙ СПРАВОЧНИК ИМЕН ОСНОВНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РУССКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ XIX ВЕКА.....

### ИЗ КАТЕХИЗИСА ГИТАРИСТА В. А. РУСАНОВА.....

### ЛИТЕРАТУРА.....